

الصوت المنفرد

مقالات في القصة القصيرة

تأليف
فرانك أوكونور

ترجمة
د. محمود الربيعي



الهيئة الحديثة للعامة للكتاب

١٩٩٣



Alexandria Library (COAL)

الاخراج الفنى :

رضا سليمان



Alexandria Library (COAL)

الاخراج الفنى :

رضا سليمان

هذه ترجمة كاملة لكتابات :

THE LONELY VOICE

BY

Frank O'Connor

مقدمة المترجم

« فرانك أوكونور » من أصحاب المواهب المزدوجة : فهو ناقد من الطراز الأول ، وكاتب قصة قصيرة من الطراز الأول . وهو ليس بدعا في ذلك بين الكتاب ، ففي تاريخ الثقافة الانسانية كثير من هؤلاء الذين مارسوا الابتكار المزدوج بنفس المستوى من الرفعة . كان كوليردج شاعرا ناقدا ، وكان وليم بليك شاعرا رساما ، وكان ت . س . اليوت شاعرا ناقدا ، وكان العقاد شاعرا ناقدا . وقد رأينا الموهبة المزدوجة عند هؤلاء جميعا تعمل عملها في توازن بديع ، تجلت نتيجه باهرة في الناحيتين .

أتذكر الأصيل الذي التقطت فيه كتابه « الصوت المنفرد » The Lonely Voice من مكتبة « ديلونز » المواجهة لمبنى اتحاد طلاب جامعة لندن صيف ١٩٦٣ . كان قد خرج لتوه من دار نشر « ماكميلان » ، وكنت قد أصبحت شغوقا بقراءة النقد الأدبي في اللغة الانجليزية . وقد سخرنى الكتاب بلغته الغنية الشاعرية ، وحديثه الحميم للقارئ ، وتقديمه للمعرفة القائمة على الاحاطة والوضوح ، وعدم الاثقال بالهوامش ، والمراجع ، والاقتباسات التي تفرق القارئ في الجو « الأكاديمي » (الصحيح أو المدعى !) . قرأت الكتاب مرة واثنين ، ثم بدأت أعود اليه على مهل بين الحين والحين . كانت حلواته تنتشر في نفس كالرحيق ، وكانت

أشبعته الساطعة تغمر أمكنة في قلبي وعقلي لم يصل إليها الضوء - على هذا النحو - من قبل . وشئيا فشيئا أحسست أنني وقعت في غرامه ، وكان علامة ذلك عندي أن كثيرا من عباراته بدأت تلون حديثي ، وكثيرا من الصفات التي وصف بها كتاب القصة القصيرة الذين تناولهم تنطبق على أحلام اليقظة عندي . فلما عدت إلى أرض الوطن من بعثتي الدراسية سنة ١٩٦٥ أصبح هذا الكتاب - ولسنوات أربع تالية - صديقا لي ، وقريبا مني أينما ذهبت . وقد حدثت عنه يحيى حقي ، وفوزي العنتيل ، والحساني عبد الله ، فشجعوني على أن أقدم ترجمته العربية للناس . ولما لم أكن محتاجا إلى كثير من البحث لأقوم بهذا العمل ، فقد بدأت من فوري في ترجمته حتى اكتملت . وكنت أظن - لقلّة خبرتي بأحوال « الزوتين » في بلدنا - أن بضعة شهور كافية للموافقة عليه ولرؤيته النور ، ولكن أكثر من سنتين مرتا ما بين دفعه إلى « مجلس الفنون » ، ورؤيته النور في « مشروع المكتبة العربية » سنة ١٩٦٩ .

كانت فرحتي بظهور الكتاب في ترجمة للعربية من عملي فرحة كبيرة ، وكان حزني أيضا على انتزاع فصل منه ، وغيابه من الترجمة ، حزنا كبيرا . وكان الفصل الذي انتزع هو الفصل الخاص بأسحاق بابل : « رومانتيكية العنف » ، وكان السبب الذي أعطى لهذا التصرف وإهيا ، ولكن تصحيح هذا الوضع - آنذاك - كان مستحيلا . لذا فأنني سعيد الآن أن يعاد طبع الكتاب في صورته الكاملة ، بعد أن رد إليه هذا الفصل الغائب ، وبعد أن عاش الكتاب في صورته الناقصة أكثر من عشرين عاما

كتب « أوكونور » لكتابه مقدمة طويلة نسبيا ، تمرور حول مجموعة من الأفكار ، كلها مهم ، ولكن أهم ما فيها المقارنة المستفيضة بين فنون الأدب ، وبخاصة بين « الفن الشعبي » و« فن المسرح » . هي

جانب ، و « فن الرواية » و « فن القصة القصيرة » فى جانب آخر .
وفى هذا الجانب الأخير يقول « أوكونور » ان الرواية هى « صوت
المجتمع » فى حين ان القصة القصيرة هى « صوت الفرد » . ويعنى
هذا ان الفن الروائى يهتم بقطاع عادى كامل من المجتمع ، مما يجعل
من الضروري أن يلزم الروائى الاحساس العادى بالمجتمع ، فى
حين ان الاحساس الذى يلزم كاتب القصة القصيرة هو جلوسه
وحيدا ، يناجى أشجانه الخاصة ، ويعبر عن موقفه من المجتمع فى
قالب قصصى . ويترتب على هذا أن فن القصة القصيرة - من حيث
طبيعته لا من حيث قالبه - هو أقرب الفنون الى « الشعر الغنائى » ،
والجامع بينهما هو هذا « الوعى الحاد بالتفرد الانسانى » .

ولما كان صوت الرواية هو « صوت المجتمع » فاننا نجد أن
كاتبها يعول كثيرا على تجويد تصوير الشخصيات . وعلامة نجاحه
فى هذا « التجويد » أن يجد قارئ الرواية نفسه قادرا على التعرف
علازمة ، خاصة فى واحد على الأقل من شخصيات الرواية التى
يقروها . وهذه الشخصيات تتدرج صعودا حتى تصل الى شخصية
البطل . هذا فى حين أن القصة القصيرة لم يكن لها بطل على
الاطلاق ، وانما لها - بدلا من ذلك - جماعة خاصة ، معزولة ، لها
مزاجها الذى يميزها عن غيرها . وهى جماعة تعاني من ألوان
الضغوط الاجتماعية ، وتسعى جاهدة الى متنفس أو خلاص .
وليس من الضروري أن يكون الفقر المادى من بين هذه الضغوط ،
فقد تكون فقيرة من الناحية الروحية . وتختلف هذه الجماعة - منذ
كتاب القصة القصيرة العظام - من كاتب الى كاتب ، فهى عند
« جوجول » « الموظفون » ، وهى عند « موباسان » البغايا ، وهى
عند « تشيكوف » « الأطباء والمدرسون » ، وهى عند « شيروود
أندرسون » « أهل الريف » . . . وهكذا . ويسمى « أوكونور »
هذه الجماعات كلها « الجماعات المغمورة » .

وفى معرض الاستدلال على صحة نظريته تلك يقول «أوكونور»
اننا لو وضعنا خريطة العالم أمامنا ، ورصدنا أماكن ازدهار القصة
القصيرة ، لوجدنا أن أمريكا من أماكن هذا الازدهار ، لأن بها كثيرا
من « الجماعات المغمورة » ، وذلك نتيجة للتعقيد الاجتماعى البالغ
الذى يدفع بالأفراد والمجاميع الى العزلة الملائمة لتكون « الجماعات
المغمورة » (وتقدم جماعات الزنوج أمثلة جيدة على ذلك) . وفى
الطرف المقابل من العالم نلاحظ ازدهار القصة القصيرة فى « روسيا
القيصرية » ، اذ حفل المجتمع بالمتناقضات ، ودفع بمجاميع كبيرة
الى منطقة « الجماعات المغمورة » . كذلك يلاحظ أن « أيرلندا » - على
فقرها النسبى فى مجال الرواية - قدمت الى تراث الانسانية الأدبى
مجموعة جيدة من كتاب القصة القصيرة ، أما « إنجلترا » - مهد
الرواية - فلم تقدم شيئا ذا بال فى مجتمع القصة القصيرة ، وذلك
لأن المجتمع الانجليزى لا يتيح فرصة كبيرة لظهور « الجماعات
المغمورة » ، وذلك لاستقراره النسبى ، وثقة أفراده فى أنفسهم .

ويستمر « أوكونور » فى مقارنه بين قالبى الرواية للقصة
القصيرة فيقول انه يتحتم فى القصة القصيرة أن « تتركز حياة
بأكملها ، وتزدحم ، فى بضعة دقائق » ، وذلك على العكس من
الرواية . وهذا الحتم يوجب بالضرورة أن تختار هذه الدقائق
- مادام أنها دقائق فحسب - بعناية فائقة . ويقول «أوكونور» أن
الرواية فن تطبيقى ، والقصة القصيرة فن خالص ، ومن الواضح
أنه يميل الى الفن الخالص . وليس الفرق بينهما فرق فى الطول
وانما هو فرق فى الطبيعة الفنية لكل منهما ، فالفكرة التى تقدمها
أحدهما بنجاح تخفق الأخرى فى تقديمها ، والموضوع الذى يصلح
علاجه فى واحدة منهما لا يصلح علاجه فى الأخرى .

ليست القصة القصيرة قصة قصيرة لأنها صغيرة الحجم ،
وانما هى كذلك لأنها عولجت علجا خاصا ، وهو أنها تناولت

موضوعها على أساس « راسي » لا « أفقي » ، وفجرت طاقات الموقف الواحد بالتركيز على نقاط التحول فيه ، فالذى يقف على منحني الطريق يحتاج له أن يرى الطريق كله ، والذي يفجر نقاط التحول في الموقف يحتاج له أن يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة واحدة ماثلة للعيان ، فتبدو الأزمنة المتعاقبة وكأنها متعاصرة

خلال عرض هذه الأفكار المهمة يتنقل « أوكونور » في ضرب الأمثلة لتوثيق الأفكار من أمريكا (شيروود اندرسون ، وباورز ، وشالنجر) الى إيرلندا موطنه الأصلي (ايديث سومرفيل ، وجورج مور) ومنها الى « روسيا » (ليسكوف) ثم يناقش الزعم القائل بأن عصر الرواية والقصة القصيرة قد انتهى . وهو يقول انه على استعداد لقبول القول بأن عصر الشعر والمسرح قد انتهى ، أكثر مما هو على استعداد لقبول القول بأن عصر الرواية والقصة القصيرة قد انتهى . ذلك لأن الشعر والمسرح قالبان بدائيان في حين أن الرواية والقصة القصيرة تطویر جذري لقالب فني بدائي ، وقد جاء هذا التطوير ليتفق مع الحياة الحديثة بكل جوانبها

تتتابع فصول كتاب « الصوت المنفرد » سلسلة طيبة كانها قصائد من الشعر ، أو كانها قصيدة واحدة ممتدة ، أو كانها إحدى عشرة قصة قصيرة ، أو كانها - عند الامعان - قصة طويلة ممتدة . واذا نرحل متعمقين فيها نحس أننا أمام فنان مبدع ، وليس أمام ناقد محترف . و « أوكونور » لا يقعد كثيرا ، ولا يعمل في مستوى نظري . انه - على عكس ذلك - يضع يديه ، بل يغمسهما ، بل يغرقهما ، في النصوص الابداعية ، وهو يشعر القارئ دائما بأنه يعمل في داخل دائرة اختصاصه الضيقة ، التي يعرف دروبها ومسالكها حق

المعرفة . وهو صديق لقارئه وللنص ، لا ينظر الى أى منهما من
عل . انه لا يحمل صولجانا مسيطرا ، بل يحمل مصباحا مضيئا .
وليس معنى ذلك أنه دائما يفسر ولا يحكم ، وانما معناه أنه لا يحكم
الا بعد أن يفسر ، وأن التفسير دائما هو طريقه الى اصدار الأحكام .

يتناول الكتاب : « ترجنيف » ، و« موباسان » ، و« تشيكوف » ،
و« كبلنج » ، و« جويس » ، و« كاثارين مانسفيلد » ، و« اسحاق
بابل » و« ماري ليفن » ، وهو يطل على كل واحد من هؤلاء اطلالة
جديدة ، ويستخدم طريقته الدقيقة فى الاختيار (ولا ننسى أن
المؤلف كاتب قصة قصيرة) ووضع يده على التقاط ذات المغزى
المهم ، وهو يقف فى منعطف الطريق لتتاح له - كما سلف - رؤية
كل الطريق ، وهو يشدنا الى الملمح النفسى والفنى الذى يدور عليه
عمل كل كاتب من هؤلاء ، ملقيا بذلك ضوءا جديدا عليه .

يصدر « ترجنيف » عند « أوكونور » عن موقف كل متكامل
تعود اليه كل مواقفه ، وهو موقف الفنان الحساس المفكر ، الذى
لا يرضى عن نفسه بسبب صفاته تلك : انه يرى نفسه «
» بهاملت » ، الذى يعد يداى يمسح ريشه دون أن يتخذ موقفا
عليها ، فهذه ~~الصفات اقوياسلين~~ مثل « كيشوت »
- يستحقون كل الاعجاب . فى قصة « خور وكالينتس » يقدم
« ترجنيف » الأول « خور » على أنه فظ ، قوى ، عملي ، فى حين أن
الثانى « كالينتس » حالم يعزف على آلة الموسيقى . كذلك فإن
« خور » لا يعرف مجزء القراءة والكتابة ، ولا يرى نفسه فى حاجة
اليهما ، فى حين أن « كالينتس » يجيدهما . ومن خلال هذه النقطة
الفارقة بين الشخصيتين يركز « أوكونور » على فن « ترجنيف » ،
مخللا أعماله ذات الطول النسيبي ، ومحدد الفروق الفنية والفكرية
بين قالبى الرواية والقصة القصيرة .

ويرى « أوكونور » « موباسان » على أنه أبو البغايا التبعسات،
 اللأى يقدم من التضحيات - في واقع الحال - ما لا تقدمه الدين
 يعترف بهم المجتمع ويقبلهم باعتبارهم مخلوقات شريرة ، ويركز على
 المشاعر الدينية العميقة التي قد تحفل بها نفوس هؤلاء ، مما يتناقض
 مع وظيفتهم في المجتمع . هنا يعرض « أوكونور » لتأثير « فلوثير »
 على « موباسان » . أن عالم « موباسان » عالم مقبض ، والموضوعات
 التي يعالجها تصل أحيانا حد الاقذاع ، ولكنه كان مؤمنا بما يقول ،
 ومن ثم فقد كانت هذه الموضوعات تتحول على يديه إلى أعمال فنية
 جميلة . لقد كان فنانا أصيلا ، وكان شخصية ضعيفة في الوقت
 ذاته . ولقد كانت منابع الهامه جنسية ، والجنس منبع خطر
 للإلهام ، وقد ترتب عليه أن ما كتب في الأصل على أنه احتجاج
 عاطفي على استغلال الجنس ، وامتهانه ، أصبح هو نفسه مجرد
 طريقة أخرى لاستغلال الجنس وامتهانه . ومع كل ذلك كان
 « موباسان » مخلصا غاية الاخلاص « لجماعته المغمورة » التي هي
 جماعة البغايا . وقد دعاها هذا الاخلاص إلى أن يمارس عملها
 ما تمارسه تلك الجماعة في زمنه ، يحيا حياتها ، ويموت موتها ،
 وذلك ليتمكن من كتابة قصة هذه الجماعة على نحو جيد وصادق .
 ولقد سجل الطبيب الذي كان يعالج « موباسان » في المصحف
 العقلية العبارة التالية حين اقتربت نهايته : « ان السيد موباسان
 يتردد إلى الحيوانية » ، وهكذا صدق عليه القول القائل بأننا لانزال
 نتغنى بالشئ حتى ننتهي إلى الحلول فيه .

أما نقطة الانكاز عند « تشيكوف » - كما يراها « أوكونور » -
 فهي أنه نجح - وهو ابن أحد الأرقاء - في أن يعتمر من نفسه دم
 العبودية قطرة قطرة ، حتى شعر - وهو يشفق من نومه ذات
 صباح - أن الدم الذي يجري في عروقه ليس دم عبء ، وإنما هو
 دم « حقيقي » . ويعطى « أوكونور » أهمية بالغة - حين يعالج أدب

« تشيكوف » - لأثر « موباسان » عليه فى مراحل الأولى ، ويحدث السبنة التى استغل فيها « تشيكوف » بفنه عن « موباسان » بأنها عامه السادس والعشرون ، وهى السبنة التى استطاع فيها أن يعنى فى نفسه الاحساس بالشقاء الإنسانى ، وذلك فى قصته المعروفة « الشقاء » . فى هذه القصة يفقد حوى عجوز ابنا له ، وهو يحاول أن يشكوهم لزيائته الأغنياء ، ولكن الواضح أنهم مشغولون عنه وحين لا يمنحه أحد الوقت ، والمشاركة الوجدانية المطلوبة ، يذهب آخر الليل الى الخظيرة ، ليشكوهم الى حصانه العجوز ، آملا أن يجد عنده من التعاطف ما لم يجد عند أخوته من بنى البشر .

هنا يحلل « أوكونور » العوامل الفعالة فى تطور القالب عند « تشيكوف » ، وأبرزها التركيز على الآثام الصغيرة ، لأنها هى التى تهدم الشخصية الإنسانية ، وليست الآثام الكبيرة . أن « تشيكوف » عدو للزيف ، ومولع بكشفه ، وهو يؤمن بالحياة ايمانا موحشا ومحزنا ، ولكنه جميل و « جماعته » المغمورة « هى جماعة المثقفين - كالأطباء والمدرسين - الذين كانت تعاملهم روسيا القيصرية بوحشية بالغة .

واذ يتقدم « أوكونور » لتناول أعمال « كبلنج » يعلن أنه يحب بعض هذه الأعمال ، ولكنه يبدو مترددا خيالها ، فهو فى شك من أنه يستطيع أن يسلكها ضمن أعمال كتاب الطبقة الأولى أمثال « ترجنيف ، و « موباسان » ، و « تشيكوف » . ويزيد على ذلك فيتهم « كبلنج » بالزيف من أول قصة يختارها له ، وهى قصة « البستاني » . هنا يرى « أوكونور » أن عيب « كبلنج » الأساسى يتمثل فى أنه لا يفكر فى الموضوع الذى يتناوله بمقدار ما يفكر فى جمهوره القارى ، والتأثير الذى يمكن أن يحدثه قصصه عليه . وهذا الاحتساس بالجمهور - على حساب الاحتساس

بالموضوع - يورط « كبلنج » فى نوع من « الخطابية » التى تنحدر
 به أحيانا الى مستوى مجرد الضحك ، والدموع ، والغضب ، ويجعل
 قصصه أقرب الى الدراما الفكتورية منها الى القصة القصيرة الحديثة .
 كذلك يعيب « كبلنج » أنه لا يتحدث الى قارئه بصوت انساني
 متوحد ، بل يتحدث اليه على أنه واحد فى مجموعة . أنه عضو فى
 جماعة الطبقة الحاكمة فى الهند ايان القرن التاسع عشر ، وعلى ذلك
 يكون « كبلنج » قد أخفق فى تناول الموضوع الوحيد الذى يجب
 أن يتناوله كاتب القصة القصيرة ، وهو الاجتناس الانسانى بالانفراد ،
 وبذلك فهو لم يقل أبدا مع « بسكال » : « ان الصمت الأبدى لهذه
 الآماد اللانهائية يرعبنى »

يبدأ « أوكونور » تناول أعمال « جينيس جويس » بسؤال عن
 السبب الذى توقف من أجله عن كتابة القصة القصيرة بعد أن كتب
 قصة « الميت » ضمن مجموعة « أهل دبلن » . ترى لأنه أحسن أنه
 لم يكن موهوبا لكتابة القصة القصيرة ، أو لأنه أحسن أنه استنفد
 كل ما كان لديه فى هذا قالب ؟ ويبدو أن « أوكونور » يميل الى
 الاجابة الأولى ، اذ يقرر أنه من الصعب تصور اقلاع كاتب مثل
 « تشيكوف » عن كتابة القصة القصيرة ، كما أنه من الصعب تصور
 كاتب مثل « بيتس » يقلع عن كتابة الشعر الغنائى .

ويستعرض « أوكونور » بعد ذلك - على غير عادته - مجموعة
 « أهل دبلن » استعراضا شبه تاريخى ، وذلك ليرى خط تطور
 موهبة جويس فى فن كتابة القصة القصيرة . وهو يركز على
 الطاقات الغريبة التى فجرها فى الاستخدام اللغوى ، حتى حول
 اللغة من « وسيلة توصيل » الى « وسيلة تصوير » . وفى ختام
 تناول فن « جويس » يربط « أوكونور » بين موضوعات القصة
 القصيرة لديه ، وموضوعات أعماله الروائية ، وبخاصة « صورة

الفنان في شبابه ، و « يوليسيس » . وهو يقول ان مثل تلك الموضوعات الخطيرة لا صلة لها بعالم القصة القصيرة ، ذلك العالم الذي يجب عليه ان يخلق المآسى من الأحداث « الصغيرة » في الحياة .

وفي الفصل التالي يكشف « أوكونور » سر الأسطورة التي أحاطت « بكاثارين مانسفيلد » ، وهي تلك الأسطورة التي تصورها على أنها الفتاة الفاريرة التي تتزوج رجلا غبيا محروما من طاقة الخيال الخلاق . وهو يرى أنها أسطورة مبالغ فيها على كل حال . ويذهب في محاولته تفسير أعمالها - وبخاصة تلك التي تدور حول الجنس - مذهبا يتلخص في أن « مانسفيلد » كانت لديها اتجاهات يمكن أن تدرج في « الشذوذ الجنسي » ، إذ تباهت بتجاربها الجنسية ، ذاهبة الى اعتقادها في أن الامتياز الفكري الذي حققه الرجال انما يعود الى الحرية التي يمتلكونها في اشباع غرائزهم الجنسية دون النساء . وهي عنده - لذلك - كاتبة مصطنعة ، لم تضع قلبها في أى من أعمالها ، وانما وضعت بدلا منه « السرف العاطفي » . كذلك أخفقت في أن تتخذ لنفسها « جماعة مغمورة » . لقد كانت امرأة ذكية ، وجريئة ، ومستهجلة ، ولكنها كانت على خطأ من البداية حتى النهاية . لقد أدركت هي نفسها ذلك فكتبت تقول عن إحدى شخصياتها : « عاشت - على قدر ما تعي ذاكرتها - حياة هي صورة طبق الأصل للزيف » . ويعقد « أوكونور » مقارنة بينها وبين « تشيكوف » ، ولكنه ينتهي الى أنها لم توفق مطلقا في استخدام طريقة « تشيكوف » استخداما صحيحا . وقصصها الوحيدة التي تستحق الإعجاب هي تلك القصص التي كتبها بعد موت أخيها ، وصورت فيها حياتهما معا ، وبخاصة في فترة الطفولة ، فقد أمكنها النفاذ في هذه القصص الى عالم ما وراء الوعي بطريقة مؤثرة تذكرنا بطريقة « بروس » .

بعد هذا الفصل من النقد القاسى يأتى دور « د . ه .
لورنس » ويبدأ « أوكونور » الكلام عن « لورنس » بالمقارنة بينه
وبين « كوبارد » . وهو يقول إن « لورنس » فنان بالطبع ، ينفذ
الى عالم الطبيعة نفاذا لا يشاركه فيه أى فنان آخر ، فى حين أن
« كوبارد » فنان خجول متأن ، تقوم هوبته على الملاحظة الدقيقة ،
التي تبني مشهدا طبيعيا على نحو فاحص ، لا يستطيع « لورنس » .
ذلك أن « لورنس » يندمج فى المشهد الطبيعى أما « كوبارد »
فيختزنه ليتأمله فيما بعد .

ويحلل « أوكونور » فن « لورنس » ، فيبحث العوامل العامة
التي أثرت فيه ، مثل تعليقه أهمية بالغة على الغريزة ، متأثرا فى
ذلك « بروسو » الذى يؤمن بالإنسان الطبيعى ، ومثل تأله من
المجتمع الطبقي ، وسبعيه الدائب الى الانتقام منه ، وذلك عن طريق
الاذلال الجنسى لأفراده . ويناقش « أوكونور » مسألة لابد أن
تعرض لكل من يتناول فن « لورنس » ، وهى استخدامه الجنس .
وهو يرى أن الجنس مرتبط عند « لورنس » بتجربته الشعورية
مع الطبيعة ، فهذه التجربة تتحقق عنده بالاتصال الطبيعى العضوي
الكامل ، وهى تمثل مرحلة تطور من عهد الطفولة ، قبل أن يتحدد
الدافع الجنسى على نحو قطعى . وبهذا التعليل وحده يمكن تفسير
التوهج العجيب الذى يظهر لدى « لورنس » عندما يصور والديه ،
ونوع العلاقة الحتمية التي تربطه بهما . وبالمثل يربط « أوكونور »
بين الاتصال الجنسي ، والناحية الدينية عند لورنس ، فنحن نقتبل
— عنده — قسوة جارنا ، ومضايقاته ، وقذارته ، كما فعل السيد
المسيح ، وذلك رجاء أن ننال الغفران بهذه الوسيلة .

وفى مرحلة تالية من هذا الفصل يحلل « أوكونور » الانتاج
القصى « لورنس » ، مقارنا بينه وبين « جويس » ، وبخاصة فى
التجارب اللغوية الجديدة التي أدخلها على أساليب التعبير ، كما

يقارن بينه وبين « تكويارد » مرة أخرى - في الاحتجاج الاجتماعي ، وفي الهروب من البيئة ، مهياً أذهاننا بذلك « لكويارد » ، ولكننا نراه - عوضاً عن ذلك - ينتقل إلى دراسة « همنجواي » .

يرى « أوكونور » أن « همنجواي » قد استفاد إلى أقصى حد من الأسلوب اللغوي الذي طوره « جويس » ، لدرجة أنه يمكن القول بأنه قد فاق أستاذه في هذا المجال ، وذلك بنجاحه في تطبيق طريقة « جويس » لا على السرد فحسب ، بل وعلى الحوار كذلك . وهنا يضرب أمثلة من قصة « همنجواي » « تلال مثل الفيلة البيض » ، وهو يقول انه - مع ذلك - كان كاتباً عملياً ، ولم يكن فاحصاً مثل « جويس » ، فهو قادر على اختيار أية جاذبة - مهما كانت ضئيلة - وتحويلها إلى شيء يمكن أن يقرأ الآن - كما قرئ منذ ربع قرن من الزمان - بمتعة و إعجاب ، وكلما تضاعف شأن الحادثة اتضحت قدرته بصفته كاتباً مبدعاً على نحو أكثر تأثيراً . ومع ذلك كله يعد « أوكونور » من عيوب « همنجواي » أفرطه في التعميل على « التكنيك » لتغطية مادة ثقفة ، ويمكن أن نلخص نهجه في ذلك بأنه « تكنيك يبحث عن موضوع » . ولا يرتاح « أوكونور » إلى أن يأخذ « التكنيك » زمام الأمر في القصة القصيرة ، فيتحول بها إلى « فن صغير » ، ذلك لأن أي فن حقيقي عنده إنما هو مزاجية بين أهمية المادة ، وطريقة المعالجة . ويعود من جديد إلى قصة « تلال مثل الفيلة البيض » فيقول ان « همنجواي » - بسبب اهتمامه البالغ بالشئ المفرد المهم فيها وهو الاجهاض الذي يريد به الرجل العاشق ولا تريده المرأة المعشوقة - قد أهمل أن يقدم للقارئ ، مجموعة مهمة من الأجوبة على أسئلة تحدد نوع رد الفعل لديه .

ان جماعة « همنجواي » المغمورة جماعة متصلة بالترفيه أكثر مما هي متصلة بالعمل ، وهي جماعة السقاة ، ومدربي الخيول ، ومصارعي الثيران ، وما أشبه . وحتى الحرب تأخذ لديه طريق

التسليية. وإلترفيه عن الطيقات الثرية التى لا عمل لها . وثمة عنصر واحد يمجده «همنجواى» دائما وهو الشجاعة الجسمانية . وعلى كل حال فإن الوقت لم يحن بعد - فى رأى «أوكونور» - للتوصل الى نتائج أدبية قاطعة لانجاز «همنجواى» الادبى .

يذكر «أوكونور» أن احساس «كوبارد» الطبقي كان أشد من احساس «لورنس» ، وذلك لأنه لم يحصل على أى قدر من التعليم . وقد مر فى طفولته بتجارب قاسية ، صورها فى بعض قصصه بنبرة رهيبة من الحزن ، وراثا الذات . ومفتاح شخصية «كوبارد» عند «أوكونور» هو الايمان بالحرية الشخصية ، ومن معجزاته الكبرى أنه عرف كلا من «تشيكوف» و «موباسان» فى فترة متأخرة من حياته ، لذا فانه لم يقلد أيا منهما . والحق أنه لم يجعل من تقليد أى انسان هدفا من أهدافه ، وانما جعل هدفه الامساك بتلابيب القارىء ، وجعله ينصت له . وهو أحيانا يذكرنا «بتشيكوف» وأحيانا «بموباسان» ، وأحيانا بالقصص الشعبي ، وأحيانا بالوصف الخاطف الذى نراه فى أدب الرحلة ، وهو جذاب فى جميع أحواله . ويمتاز فنه بالتقاط الأحداث العابرة ، التى لا تلفت نظر أحد ، وتفجيرها ، وذلك ليصنع منها شيئا ذا بال . وهو يستفيد كذلك من الأمور الطارئة العرضية أعظم فائدة ، وذلك بتحويلها الى بؤرة اهتمامه . وهو عند ما يصف أهل طبقته الغنية يغرق فى رومانتيكية المال والجاه .

أما الكاتب الروسى «اسحاق بابل» فانه يقارن «بهمنجواى» . كان كلاهما رومانتيكيا عنيفا ، ولم يحدث أن حفل أحدهما بالحب ، أو الرحمة ، أو السلام . ويعود هذا العنف - فى نظر «أوكونور» الى الطفولة القاسية التى عاناها كل منهما . يهتم «بابل» بالقالب اهتمام «همنجواى» ، ومصدرهما المشترك فى ذلك هو «فلوير» . وخيال «بابل» الجامح ، وطفولته المضطهدة الذليلة ، هما اللذان ساعدها على تصوير قطاع الطرق بكل فخر وبوحشية زاهية

الألوان . ولا يهتم « أوكونور » بـ « بايل » رومانتيكيا أو وإجيميا ، يقدر اهتمامه بالصراع الذى عاشه بين المثالية والانطواء من جانب ، والمادية وشهر السلاح من جانب آخر . ذلك الصراع هو الذى أحسب حياة « بايل » الفنية ، وقد تناولته فى مجموعة من القصص حتى انتهت عنده الى انجياز كامل للمادية وشهر السلاح . ويقول « أوكونور » ان « بايل » كذاب عبقري ، وقد بالغ فى وصف العنف لأنه كان لا يصف ما يرى ، بل يصف ما يعتقد أنه ينبغي أن يرى .

ويتحدث « أوكونور » فى آخر فصول الكتاب عن أدب « ماري لافين » على وجه الخصوص ، وأدب النهضة الأيرلندية على وجه العموم . ويقول أنها (ماري لافين) لم تهتم كثيرا بالثورة الأيرلندية، وأدبها غريب على الإنسان الأيرلندى العادى ، من حيث انه لا أثر فيه للأسلاف ، بل فيه من طعم القصص الروسى أكثر مما فيه من طعم القصص الأيرلندى . وأفكارها مرتبطة بالأفكار الاجتماعية فى العصر الفيكتورى ، ولديها حساسية دينية بالغة ككل الأيرلنديين ، أما أسلوبها فيقترب من أسلوب الرواية أكثر من أسلوب القصة القصيرة ، فأسلوب الرواية يهتم بمنطق تتابع الماضى والحاضر والمستقبل ، أما أسلوب القصة القصيرة فيوسع بالحاضر ، ويرتفع عنه فى الوقت ذاته ، وذلك على نحو يجعله يرى الماضى والحاضر متزامنين ، وواضحين بالقدر ذاته .

واذ نصل الى خاتمة الكتاب نطالع درسا عمليا فى كتابة القصة القصيرة ، وهو درس صادر من خبير بهذا الفن نظرا وتطبيقا . وأول نصيحة يقدمها هذا الدرس تتلخص فى الاهتمام بموضوع القصة القصيرة ، فالموضوع من الأهمية بحيث ينبغي أن يتركه كاتب القصة القصيرة « يسقط الى قاع ذهنه » . ويأتى ذلك « البناء العضوى للأحداث » ، وهنا يعقد « أوكونور » مقارنة بين القصة القصيرة والمسرحية ، مؤكدا الروابط القوية بينهما . وثالث هذه

التصائح اطلاق العنان للخيال ، والتركيز بالاستغناء عن كل ما ليس ضروريا ، والاحتفاظ بكل ما هو ضروري ، والحذر كل الحذر من الاسترسال فى الكتابة الجميلة لذاتها . واخيرا إعادة القراءة ، وإعادة الكتابة . ان الكاتب الابداعى اذا لم يكن مستعدا لقراءة ما يكتب عشرات المرات ، فليس له أن يتوقع من القارئ أن يصبر على قراءته مرتين اثنتين . ويضرب « أوكونور » مثلا بنفسه فيقول انه أعاد كتابة كثير من قصصه عشر مرات ، وأعاد كتابة بعضها خمسين مرة !

يمتاز هذا الكتاب بالبعد عن المعالجة التاريخية ، والبعد عن سرد القواعد النظرية ، فهو أقرب الى حديث محب للقصة القصيرة منه الى الدراسة المتخصصة ، وهذا هو سر قيمته . وواضح أنه اختار عبارات قاسية فى معالجة بعض الكتاب - وبخاصة « كبلنج » ، و « كاثارين ما نسفيلد » - ، ولكننى لم أحس فى أية لحظة أنه يتحدث بما لا يرى . وقد حشد من النصوص ما برر به رأيه ، وان كان هذا رأى لا يمكن أن يكون هو القول الأخير .

بعد ما يقرب من ربع قرن من الزمان أكتب هذه المقدمة للطبعة الجديدة من الكتاب التى تصدرها - مشكورة - « هيئة الكتاب » . وفرحتى غامرة لأن الكتاب يصدر هذه المرة كاملا غير منقوص ، ولم أشأ أن أثقله بالملاحظات والاشارات فى هوامش الصفحات ، وذلك حرصا منى على أن أخلى بين القارئ وبين مادة الكتاب التى تجرى - كما قلت - سلسلة متدفقة ، وتأسيا منى بالمؤلف نفسه ، الذى لم يرهق الصفحات بهامش واحد . وفى الختام أود أن أقول اننى لاحظت فى العشرين سنة الأخيرة أن كتاب « الصوت المنفرد » يقتبس منه قليلا ، ويستفاد به كثيرا ، وأنا راض كل الرضا عن هذه المكافاة التى تقدم لى لقاء الجهد الذى بذلته فيه .

مجهود الربيعى

الصوت المنفرد

مقالات فى القصة القصيرة

مقدمة

« ياللعجب ! لقد كان في هذا المكان يوما ما رجل يدعى « نيدسالتيفان » ، وقد حدث له شيء غريب في ساعة متأخرة من إحدى الليالي ، وهو قادم في طريق « فالي رود » من « دارلاس » .

هكذا كانت تبدأ القصص حتى على عهدى . لقد كان فن القصص في مراحل الأولى فنا شعبيا كالشعر والمسرح ، وإن لم يكن مهما إذا قيس بهما لما كان ينقصه من أحكام الصنعة . ولكن القصة القصيرة نهج فني حديث مثل الرواية . ومعنى هذا أنها تمثل موقفنا من الحياة أحسن مما يمثلها الشعر أو المسرحية . والقصة القصيرة مثل الرواية في أنها لا تبدأ بـ « ياللعجب ! » ، فالصنعة التي اكتسبتها كل منهما إنما كانت نتاجا لعصر تقدي علمي . ونحن نعترف بمميزات القصة القصيرة كما نعترف بمميزات الرواية فإيما يتعلق « بمعقولية » كل منهما . ولست أعنى بذلك مجرد التشابه مع أحداث الواقع — ذلك التشابه الذي نجده في تقرير صحفي — وإنما أعنى الحدث المتصور الذي يخرج إلى الوجود في نطاق هذا التشابه . وهناك كما سنرى عشرات الطرق للتعبير عن « هذا التشابه » ، وربما بلغ عددها عدد الكتاب العظام أنفسهم . ولكن تجاهل الواقع لا تبرير له ، فلا يوجد تبرير لأن تقول مثلا : « وعند هذه النقطة أصبح سلوك الشخصية معسى تماما » .

تتخلل القصة القصيرة منذ البداية عن حيل الفن الشعبي ،
الذى يفترض فيه القاص موافقة الجمهور الجماعية على ارتجالاته البالغة
الغرابية ، من مثل « وقد حدث له شيء غريب فى ساعة متأخرة من
أحدى الليالى » . انها تبدأ وتستمر فى أداء وظيفتها كفن خالص
قصده به اشباع مستوى القارئ الخاص ... المتوحد ... الناقد .

ومع هذا فقد عملت القصة القصيرة منذ بداياتها الأولى بطريقة
مختلفة تماما عن طريقة الرواية . ووصف هذه الطريقة المختلفة
- مهما كان صعبا - هو مهمة الناقد الأساسية .

هناك عبارة مشهورة لترجييف تقول : « لقد أتينا جميعا من
تحت معطف جوجول » . ومع أن هذا القول ينطبق على القصص
الروسى أكثر مما ينطبق على القصص الأوروبى فإنه يمثل حقيقة
عامة . ونحن نقرأ قصة « المعطف » الآن مغزولة عن سياقها التاريخى
فإنها لا تبدو شديدة التأثير . وكل ما فعله جوجول فى هذه
القصة تحقيق بكثرة منذ أيامه ، وتحقيق على نحو أجود فى بعض
الأحيان . ولكننا حين نقرأها مرة أخرى فى سياقها التاريخى ،
موسدين أذهائنا بقدر ما نستطيع عن كل القصص التى استلهمت
قصة المعطف ، نذكر أن ترجييف لم يكن مبالغا حين قال « لقد
أتينا جميعا من تحت معطف جوجول » .

انها قصة « نساخ » فقير يسخر من ثقافته زملاؤه ، وقبده
أصبح معطفه القديم مهلهلا لدرجة رفض معها خياطه السكير أن
يضع فيه مزيدا من الرقع ، اذ لم يعد فيه أى مكان يمكن أن تلتصق
به رقعة . وينزعج « النساخ » إكاكى إكاكيتش بشدة لمصود
احتمال هذه النفقات الباهظة . ونتيجة لظروف طارئة سعيدة يجد
نفسه قادرا على شراء معطف جديد . ويحمل منه هذا - لمدة يوم
أو يومين - رجلا جديدا ، اذ انه بعد فى الحياة الحقيقية ليس أكثر

بكثير من مجرد معطف . ثم يسرق المعطف منه ، فيذهب الى رئيس الشرطة ، وهو رجل مرتبش ، فلا يحصل منه على نتيجة ، ويذهب الى شخصية أخرى ذات نفوذ لا تزيد على أن تسبه وتهدم . ولما كانت الاهانة مع الخسران أكثر مما يتحمل ، يعود الى البيت . . . ويموت . وتنتهى القصة بوصف غريب لشبحه وهو يبحث عن العدالة التى لم تعن . مرة أخرى . بالنسبة « لنيساخ » مسكين صغير أكثر من معطف دافى . »

الى هنا وتنتهى القصة ، وحين يلى الانسان كل ما أتى بعدها من قصص مثل « موت الموظف المدني » لتشيكوف ، فانه يدرك انها لا تشبه شيئاً قبلها . فى عالم الأدب . انها تستخدم الطريقة البلاغية القديمة التى تستعمل أسلوب « البطولة الساخرة » ولكنها تستخدمها فى خلق قالب جديد ، لا هو مزى ولا هو بطولى . ولكنه شيء بين بين . . . شيء ربما تجاوز كليهما فى النهاية . وهذه — على حد علمى — أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير فى القصص ، الأمر الذى يحدث ما أعنى بالقصة القصيرة أحسن مما تحده آية مصطلحات أخرى قد استعملها فيما بعد . ان كل شيء فى شخصية أكاكى أكافيتش — من غرابة اسمه الى غرابة وظيفته — يبدو فى حالة وسط ، ومع هذا فان تلك الغرابة قد تحولت — على نحو ما — على يد جورجول .

« فقط عندما كانت السخریات أكبر بكثير من أن تحتمل ، عندما كانوا يجدون ذرائع ، ويمنعونه من الاستمرار فى عمله ، كان يعرب عن الله قائلا : « دعونى وشائى ! لماذا تهينوننى ؟ » وكان ثمة شيء غريب فى الكلمات ، وفى النغمة التى تقال بها . كانت فيها رنة تنذر الرحمة ، حتى ان شاباً حديث العهد بالعمل ، كان قد

سمح لنفسه أن يسخر منه مقلدا الآخرين ، توقف فجأة كما لو كان قد طعن في قلبه ، ومنذ ذلك اليوم بدأ كل شيء له وكأنه يتغير ، ويظهر في ضوء جديد . بدا كأن هناك قوة غير طبيعية تدفعه بعيدا عن الصحاب الذين كان قد تعرف عليهم ، ورحب بصحبتهم اعتقادا منه في حسن تربيتهم وتهذيبهم . وبعد ذلك بزمان طويل ، وفي لحظات بهجته العظيمة ، كان ينحصب أمامه شبح « النساخ » الصغير المتواضع بصلعة رأسه ، وكلماته التي تقطع القلب : « دعوني وشأني ! لماذا تهينونني ؟ » ومن خلال هذه الكلمات التي تقطع القلب كان كأنما يتحدث به صوت آخر ، « اننى أخوكم ! » . ويخفى الشاب المسكين وجهه في يديه ، وكم ارتعش مرات كثيرة بعد ذلك في حياته ، مدركا القدر العظيم من عدم الانسانية في الانسان ، ومدركا القدر العظيم من القسوة الوحشية التي تكمن مستخفية تحت قناع الأدب المثقف المصفى . ويا للدهشة ! انها توجد حتى في الشخص الذى ينظر اليه العالم على أنه « جنتلمان » ، وعلى أنه « رجل شريف » .

ما على الانسان الا أن يقرأ هذه القطعة بعناية ليدرك أن عشرات من القصص بقلم ترجنيف وموباسان وتشيكوف وشيروود أندرسون وجيمس جويس لم يكن من الممكن أبدا أن توجد بدونها .

وإذا أراد الانسان بديلا يصف به معنى القصة القصيرة فمن الصعب أن يجد أحسن من نصف الجملة الوحيد التالي « ومنذ ذلك اليوم بدأ كل شيء له وكأنه يتغير ، ويظهر في ضوء جديد » ، وإذا أراد عنوانا بديلا لهذا العمل فقد يختار « اننى أخوكم ! » . والذي فعله جوجول بشجاعة وذكاء أنه جرد من « النساخ الصغير » ، مستخدما أسلوب « البطولة الساخرة » ، شخصية أخرى تمثل المسيح المصلوب ، حتى انه ليملأنا الرعب حينما تبضحك الموقف ما حين نتذكر الشبه بين هذه الشخصية وشخصية المسيح .

ذلك شيء لا يمكن أن تؤديه الرواية . وهناك أسباب لا أقطع بها تجعل من الرواية بالضرورة نسقا من توحيد الهوية بين القارئ والشخصية . والإنسان لا يستطيع أن يؤلف رواية عن « نساخ » باسم مثل أكاتي أكافيتش ، يحتاج الى مجرد معطف جديد ، أكثر مما يستطيع أن يؤلف رواية عن طفل يدعى تومي تومبكنز ، سقط منه « ينس » في « بالوعة » . ولابد أن يمثل واحد على الأقل من شخصيات الرواية القارئ في بعض نواحي فكرته عن نفسه . الصبي الجامع ، أو الثائر ، أو الحالم ، أو المثالي الذي لا يفهمه أحد . وعملية التعرف هذه تقود دائما الى بعض الأفكار عن مفهوم الحياة السوية ، وبعض الصلات مع المجتمع ككل ، سواء أكانت صلات عداة أم صلات صداقة . إن الناس يعتبرون غير أسوياء بمقدار ما يحيطون بمحاولات مثل هذا الشخص لكي يوجد في العالم الذي يعمده عالما سويا ، وأسوياء بمقدار ما يساعدونه على الوجود في مثل هذا العالم . وفي هذا المجال لا يوجد البطل فقط ، وإنما يوجد شبه البطل ، ونصف شبه البطل . وأستطيع أن أذهب الى الحد الذي أقول فيه انه بدون فكرة المجتمع السوي هذه فإن انتاج الرواية غير ممكن . وأنا أعلم انه توجد أمثلة للرواية تعارض هذا ، ولكن لي أن أقول ان هذا الرأي صحيح تماما . إن « بطل الأبطال » لا يظهر على مسرح العمل إلا اذا كان المجتمع قد أصابه ارتباك شامل .

ولكن هذا غير صحيح بالنسبة لقصة « المعطف » ، كما انه غير صحيح بالنسبة لمعظم القصص التي سوف أناقشها . هنا لا يوجد شخص يستطيع القارئ أن يتعرف فيه على نفسه ، اللهم الا اذا كان ذلك الشخص المجهول الخائف الذي هو المؤلف نفسه . كذلك لا يوجد قالب اجتماعي يستطيع المرء أن يرتبط به ويعتبره مجتمعا سويا . لقد انتهينا في مناقشاتنا للرواية الحديثة الى

الحديث عنها على أنها رواية بدون بطل ، والحق أن القصة القصيرة
 لم يحدث أن كان لها بطل قط ، وإنما لها بدلا من ذلك « مجموعة »
 من الناس المغمورين ، وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيد لأننى
 لا أجده أجود منه . هذه « الجماعة المغمورة » تغير شخصيتها من
 كاتب إلى كاتب ، ومن جيل إلى جيل ، فقد تكون الموظفين العموميين
 عند جورجول ، أو الخدم عند ترجنيف ، أو المعاهرات عند موباسان ،
 أو الأطباء والمدرسين عند تشيكوف ، أو الريفيين عند شيروود
 أندرسون ، وهى دائما تبحث عن مخرج .
 وصاحت : « اننى حتى ولو مت فانى سأدافع عنك » . وقد
 كان قصصيتها عميقا للدرجة ان تعيش معها كل بقسدها ، وبرقت
 عيناها ، وجمعت قبضتها ، وأعلنت : « اننى اذا كنت ميتة
 وزايتى يصبح مثل شخص شاعبا لا معنى له فانى سأعود من
 الموت » . اننى سأسال الله أن يعطينى هذه الأمنية . اننى سأحمل
 أى ضربة تقع على فى سبيل أن يستحق لابنى بأن يعنى شيئا من
 أجلنا معا . وبعد توقف متردد سارت المرأة نحو غرفة ابنها ،
 وأضافت فى غموض : « ولا تدعه يصبح جذابا ، ولا ناجحا » .
 كان هذا النص من كلام شيروود أندرسون ، وأندرسون هنا
 يكتب كتابة رديئة نسبيا ، ولكن من الممكن أن يكون هذا الكلام
 لى كاتب قصة قصيرة آخر . ما الذى حاولت أن تهرب منه البطلة ؟
 ما الذى تريد لابنها أن يهرب منه ؟ الهزيمة ؟ وماذا يعنى ذلك ؟ أنه
 لا يعنى هنا مجرد الفقر المادى ، مع أن هذا غالبا
 من سمات « جماعات الناس المغمورين » ، ويبدو أنه يعنى فى
 النهاية الهزيمة التى يفرضها مجتمع بلا حدود ، مجتمع لا يوفر
 أهدافا ولا أجوبة . أن الجماعات المغمورة ليست مغمورة لأعتبارات
 مادية فحسب ، وإنما من الممكن أن تكون مغمورة أيضا لقياس بعض
 الاعتبارات الروحية ، كما فى حالة القسيس ، والقسيس الفاسدين ،
 فى قصص ج . ف . باوارد الأمريكية .

يوجد في القصة القصيرة دائما ذلك الاحساس بالشخصيات الخارجة على القانون ، التي تهيم على حواف المجتمع ، والتي ترمز في بعض الأحيان الى شخصيات من أمثال عيسى وسقراط وموسى ، حيث تكون « كاريكاتيرا » وصدى لها . وليس عبثا أن توجد قصص قصيرة مشهورة تحمل عناوين من مثل « ليدى ماكبث حى متسنسك » و « ملك الوهاد لير » ، وعلى العكس من ذلك قصة « أكوLINEة وسقط أيرلندا » . ونتيجة لذلك يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيرا في الرواية . انه الوعي الحاد باستيحاش الانسان . والحق أننا نكون أصدق لو قلنا اننا اذا كنا نعيد قراءة رواية أثرة لدينا تنسما للألفة فاننا أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة . ان القصة القصيرة أقرب الى الحالة التي يمثلها قول بسكال « ان الصنعت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يزعبنى » .

لقد اعترفت بأننى لا ادعى أننى أفهم الفكرة فهما كاملا . انها أوسع بكثير من أن يرتادها كاتب لم يتفرس بالتاريخ والنقد ، معتمدا على احساسه الداخلى فقط ، ولكن ما عندى من الدلائل على صحتها ، بصفة عامة ، يجعلنى لا أستطيع تجاهلها . وعندما تناولتها لأول مرة كنت قد لاحظت مجرد التوزيع الجغرافى الغريب لكل من الرواية والقصة القصيرة . وقد بدا لى أن كلا من روسيا القيصرية وأمريكا الحديثة قادرة على انتاج الروايات العظيمة ، والقصص القصيرة العظيمة ، بينما بدت انجلترا ، التي يمكن أن تسمى دون مبالغة وطن الرواية ، هزيلة فى القصة القصيرة . ومن ناحية أخرى فان بلادى (أيرلندا) التي أخفقت فى أن تنتج رواثيا واحدا ، أنجبت أربعة أو خمسة من القصاصين يعدون فى رأى من كتاب الدرجة الأولى .

وقد عزوت هذه الفروق ، بتردد شديد ولكن على نحو صحيح اجمالا كما أعتقد الآن ، الى الاختلاف فى النظرة القومية الى المجتمع .

ففى امريكا ، كما فى روسيا القيصرية ، يمكن أن تدل العبارة الآتية على موقف المفكرين من المجتمع « ربما يفعل شيء » ، وفى انجلترا « لا يـفـعـل شـئ » ، وفى أيرلندا « لا يمكن أن يفعل شيء » . وربما نظر الشاب الأمريكى من جيلنا ، والشاب الروسى من جيل ترجميف ، الى المستقبل بقدر من الاستخفاف الى مدى النجاح والنفوذ ، بينما لا شىء سوى الحظ التعس يمكن أن يحول بين الشاب الأنجليزى وبين بلوغ هذا النجاح . أما الشاب الأيرلندى فإنه حتى يومنا هذا لا يتوقع شيئا سوى سوء الفهم ، والسخرية ، والجور ، وذلك تماما ما نراه عند مؤلف « أهل دبلن » . ويلاحظ القارئ أننى أغفلت فرنسا التى أعلم عنها قليلا ، كما أغفلت ألمانيا التى يظهر أنها لم تجد لنفسها مكانا متميزا فى حقل القصص . ومنذ ذلك الحين رأيت شواهد جديدة تتجمع لدى منبئة بأن هناك شيئا من الحقيقة فى التقسيم الذى قمت به . لقد رأيت الأيرلنديين وقد غلبهم على أمرهم كتاب القصة القصيرة من الهنود ، وهناك شواهد كثيرة على أن هؤلاء الآخرين ، وقد وصلوا الى درجة من الاحترام النسبى . بدأوا يجابهون هذا الموقف من كتاب جزر الهند الغربية من أمثال صمويل سلفون .

من الواضح أن كلا من الرواية والقصة القصيرة ، مع أنهما تستمدان من نفس المنابع ، تستمدان بطريقة مختلفة تماما ، وأنهما قالبان أدبيان متميزان . والفرق بينهما ليس فرقا فى القالب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب كما سنرى ، بمقدار ما هو فرق أيديولوجى . ولا أعنى بطبيعة الحال أن كتابة القصة القصيرة ستقتصر فى المستقبل على الاسكيمو والهنود الأمريكيين ، فإن لدينا ، دون أن نذهب بعيدا ، كثيرا جدا من الجماعات المغمورة . وأعتقد اعتقادا قويا أننا يمكن أن نرى فى القصة القصيرة اتجاها عقليا يجتذب جماهير الجماعات المغمورة على اختلاف الأزمنة كجماعات الشحاذين ، أو الفنانين ، أو المتألمين

الذين يستشعرون الوحدة ، أو الحالمين ، أو القسوس الفاسدين .
إن الرواية مازالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر ،
وعن الانسان بوصفه حيوانا يعيش فى جماعة ، كما هو موجود
بوضوح عند جين أوستن وتبرولوب ، ولكن القصة القصيرة تبقى
بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة ، ورومانتيكية ، وفردية ،
ومتأبية .

كذلك تختلف القصة القصيرة عن الرواية من حيث الشكل .
ومن الممكن أن نعبر عن الفرق بينهما ابتداء بأن نقول ان القصة
القصيرة قصيرة ، وذلك ليس صحيحا بالضرورة ، ولكنه كاف كفرق
عام . ان الروائى اذا أخذ شخصية ووضعها فى وضع معارض
للمجتمع ثم سمح للشخصية ، نتيجة للصراع بينها وبين المجتمع ،
أن تتغلب عليه ، أو يتغلب هو عليها ، فقد قام بكل ما يتوقع منه .
ويشكل عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له ، والنمو التاريخى للشخصية
أو للحوادث كما نراه فى الحياة يشكل قالباً جوهرياً . وإذا أهمل
الروائى ذلك فأنما يهمله على مسئوليته الخاصة . لكن لا يوجد لدى
كاتب القصة القصيرة شيء من هذا ينظر اليه على أنه قالب جوهرى ،
لأن اطاره الذى يرجع اليه لا يمكن أن يكون الحياة الانسانية برمتها ،
وهو لابد أن يختار دائما الزاوية التى يتناولها منها . وكل اختيار
يقوم به يحتوى على امكانية قالب جديد ، كما أنه يحتوى على امكانية
اخفاق كامل .

وسأوضح عنصر الاختيار هذا بالإشارة الى قصيدة لبراوننج .
ان كل قصيدة من غنائياته الدرامية العظيمة رواية قائمة بذاتها ،
ولكنها ضغطت فى لحظة واحدة من الأهمية الغريبة . . ليبوليسى
حينما يقبض عليه وهو يتسلل عائدا الى المقر الدينى فى الصباح
الباكر ، وأنديراديل سارتو حين يسلم قياده الى دور عاشق مطيع ،

ورئيس القسس وهو يموت فى كنيسة القديس براكسد . وبما أن حياة بأكملها لابد أن تحمله فى بضع دقائق فان هذه الدقائق لابد أن تختار بعناية حقيقية ، وأن تضاء بنور سماوى ، ذلك النور الذى يمكننا من التفرقة بين الماضى والحاضر والمستقبل كما لو كانت هذه الأزمنة جميعا ماثلة معا . فبدلا من رواية فى خمسمائة صفحة عن دوق فيرارا ، وزوجتيه الأولى والثانية ، وموت الأولى الغريب ، نجد لدينا خمسين بيتا فقط يصف الدوق فيها زوجته الأولى وهو يتفاوض على زواج ثان . والأبيات الأولى منها تجمد دماءنا :

» تلك زوجتى الراحلة معلقة على الحائط

ترنو كما لو كانت حية » .

وليس هذا هو القالب الجوهرى الذى تعطيه لنا الحياة .

انه قالب عضوى . شئ ينبع من حادثة واحدة ، ويسمى الماضى والحاضر والمستقبل .

هناك قصة مرعبة فى بعض الكتب المكتوبة عن بارنيل تحكى موت طفل له بيد عشيقته كيتى أوشى ، حيث يحوم هو حول المنزل مرتعبا كالشبح ، بينما يتقبل ويلى أوشى ، الزوج المطيع ، تعازى المواسين بأدب . وعندما تقرأ هذا يصبح غير ضرورى أن تقرأ قصة غرام بارنيل المنفرة ، ونهايتها التراجيدية . ان المأساة ليكتبها . ان ولا ينقصها سوى كاتب مثل براوننج أو ترجنيف ليكتبها . ان على القصص أن يبحث دائما عن وجوه أخرى فى الوجه الذى يقبله المجتمع من حياة الفرد يمكنه من كشف فحوى ذلك الوجه . وعلى هذا فكاتب القصة القصيرة يختلف عن الروائى ، ولابد أن يمتاز عنه كثيرا كاتبا وفنانا ، وربما يجب أن أضيف أيضا ، بناء على الأمثلة التى اخترقتها ، ويمتاز عنه كاتبا مسرحيا . لأن لهذا العنصر على

ما أظن صلة بالقصة القصيرة • ان قصة بربرية من قصص ج • د • سالنجر بعنوان « فمى جميل وعيناي خضراوان » تعكس ذلك المنظر من حياة بارنيل بطريقة مدهشة • انها قصة زوج مخدوع يسأل تلفونيا أعز صديق له عن زوجته التى تأخرت فى الخارج ، دون أن يشك فى أن الزوجة موجودة فى فراش أعز الأصدقاء هذا • ويسرى « أعز الأصدقاء » عنه بطريقة جافة معقدة ، وأخيرا يتصل الزوج المخدوع مرة أخرى ، ذلك الرجل الطيب الذى خجل من اعترافه المتسرع ، ليقول ان زوجته عادت الى المنزل ، مع أنها كانت لاتزال فى الفراش مع عشيقها •

ان الانسان قد يكون روائيا عظيما كما كان ترولوب فيما اعتقد ، ومع ذلك يكون ضعيفا جدا ككاتب • ولست أقطع ، ولكننى أفضل أن يكون الروائي « دراميا » ضعيفا ، وأشك فى أن الرواية يمكن أن تتحمل مثل المنظر الذى اقتبسته من حياة بارنيل ، ومن قصة ج • د • سالنجر • ولا أعرف كاتب قصة قصيرة كان ضعيفا ككاتب اللهم الا شيروود أندرسون ، كما أثنى لا أعرف كاتب قصة قصيرة على الإطلاق لم يكن لديه احساس درامى • وقد يعنى هذا الكلام أى شئ الا ما قد يبدو فيه من اطراء للقصة القصيرة • ذلك لأنه من السهل جدا على كاتب القصة القصيرة أن يبالغ فى « الفنية » • وقد أثنى هنجواى أن تناول اللحظة المهمة الى حد أننا ننتهى عنده أحيانا بلحظات مهمة أكثر من اللازم ، وبمعلومات أقل من اللازم • وسأحاول أن أشرح ذلك من واقع قصته « تلال مثل الفيلة البيض » • ان الانسان اذا فكر فى هذا العمل ، كرواية ، فانه يراه قصة حبيبين - رجل وامرأة - تبدأ فى الانهيار عند ما يغري الرجل - خوفا من المسئولية - المرأة أن توافق على عملية اجهاض ترى أنها خطأ • ومن السهل أن ينتج هذا النمو فى مفهوم الرواية • هو أمريكى ، وربما كانت هى الجائزة • ومن الممكن أن تكون للرجل مسئوليات

أخرى فعلا ، زوجة وأولاد فى مكان آخر على سبيل المثال ، وربما كان للمرأة نوع من التربية الأخلاقية ، أو تكون ، وهى تفكر فى مولد الطفل ، تحت تأثير توقعها أن عائلتها وأصدقائها سوف يقفون الى جوارها فى محنتها .

ويختار همنجواى مثل براوننج فى « دوقتى الراحلة » حلقة واحدة مختصرة من هذه القصة الطويلة المعقدة ، ويرينا العاشقين عند محطة جانبية فى أوروبا بين موعد قطار وآخر ، كما لو كانا منبتين رمزيا عن بيئتهما وأصدقائهما . وهما يتخذان فى هذا المجال قرارا كان قد بدأ فعلا يؤثر على حياتهما الماضية ، وسيؤثر قطعا على مستقبلهما . نحن نعرف أن الرجل أمريكى ، ولكن هذا هو كل ما نعرفه عنه ، ونستطيع أن نخمن أن المرأة ليست أمريكية ، وهذا هو كل ما نعرفه عنها . ويسلط الضوء بشدة على ذلك القرار الوحيد بالنسبة للاجهاض . انه الاجهاض ، كل الاجهاض ، ولاشئ غير الاجهاض . ويفرض علينا نحن أيضا أن نكون قضاة فى هذا القرار ، ولكن على مستوى تجريدى . وواضح أننا اذا علمنا أن للرجل مسئوليات فى مكان آخر فسوف يزداد تعاطفنا معه قليلا ، واذا علمنا أنه لا مسئوليات لديه فسوف نكون أقل تعاطفا معه مما نحن عليه . ومن ناحية أخرى فانه سيزداد فهمنا للمرأة اذا علمنا ما اذا كانت ترفض الاجهاض لأنها تعتقد أنه خطأ أخلاقى ، أو ترفضه لأنها تعتقد أنه ربما قلل من سيطرتها على الرجل . ان الضوء يسلط بصورة رائعة ، ولكنه ضوء يعشى العيون . ونحن لا نستطيع هنا أن نرى فى الظل كما كنا نستطيع ذلك فى « دوقتى الراحلة » : « كانت تملك قلبا ، ماذا عساي أن أقول ؟ ، تفرحه بسرعة ، وينفعل بسهولة . لقد أحببت كل شئ نظرت اليه ، ولقد طأنت نظرتها بكل مكان » . لذا ينبغى أن أقول ان قصة همنجواى فيها ذكاء ، ولكنها هزيلة . لقد حركت فينا غريزة الحكم الأخلاقى ، ولكنها لم تحرك فينا الخيال الأخلاقى ، كما تحركه « السيدة مع

الكلب الدمية » ، التى يمدنا فيها المؤلف بكل المعلومات المتيسرة ، التى تمكننا من تكوين رأى حول سلوك هذين العاشقين • ان عدم الاحكام النسبى فى الرواية يسمح للمؤلف بأن يعطى لمشاعره مجالا غير محدود ، وأن يغنى أحيانا • والروائيون ، حتى الضعاف منهم ، يغنون بصوت مرتفع وواضح فى أحيان كثيرة ، غناء يستغرق مجموعة من الفصول مجتمعة • لكن نغمة الغناء لا توجد غالبا فى القصة القصيرة على الرغم من كل منابعها الغنائية •

ذلك هو الفرق بين الأقصوصة والقصة الطويلة القصيرة الذى يمكن أن يجده الانسان عند ترجيف ، ويعتمد هذا الفرق بالضرورة على مقدار المعلومات التى يشعر الكاتب أنه لابد أن يمد القارئ بها ليتمكن خياله الاخلاقى من أداء وظيفته • ان همنجواى لم يعط القارئ معلومات كافية ، وعندما اشتكت السيدة العاقلة مدام موباسان من أن ابنها جيه يبدأ قصصه بسرعة أكثر من اللازم ، ودون تهديد كاف لها ، كانت تشتكى نفس الشكوى •

ولكن الأقصوصة كما كتبها موباسان ، وحتى كما كتبها تشييكوف فى فترة مبكرة ، تمثل أحيانا قالبا غير ناضج • وقد يصل عدم النضج هذا الى الحد الذى يكون فيه الكاتب عرضة للخطأ الفاحش ، ونادرا ما تكون الأقصوصة حينئذ أكثر من حكمة ، أو قصة طويلة قصيرة مجردة من معظم تفاصيلها • ومن ناحية أخرى فإن قالب الأقصوصة ، كما هو موضح فى « دوقتى الراحلة » وفى « تلال مثل الفيلة البيض » ، قالب معقد بشكل متزايد ، وقد ضل عشرات من كتاب القصة القصيرة فى متاهاته •

هناك ثلاثة عناصر رئيسية فى القصة : العرض ، والنمو ، والعنصر المسرحى • ونستطيع أن نوضح العرض بالمثال التالى : « كان السيد فورتسكيو محاميا فى مدينة اكس الصغيرة » •

والنمو. بقولنا : « وذات يوم أخبرته مستر فورتنسكيو أنها على وشيك أن تتركه الى رجل آخر » ، والعنصر المسرحي بقولنا : « لا يمكن أن تفعل شيئا كهذا » . وعلى كاتب القصة القصيرة فى الأقصوصة المسرحية أن يجمع بين العرض والنمو . وأحيانا يبدو أن العنصر المسرحي مهدد بالانهيار تحت ثقل العرض المتكلف كما لو قلنا : « قال جون فورتنسكيو اننى كبحام أستطيع أن أقول لك لا يمكن أن تفعل شيئا كهذا » .

إن البهاء الينادر فى « تلال مثل الغيلة البيض » إنما أتى من المهارة التى إطرح بها هينجواى جوانب العرض غير الضرورية ، أما ضعف القصة فقد أتى ، كما ذكرت ، من أن معظم هذا العرض ليس مما يمكن الاستغناء عنه بحال . ومن الجائز أن يكون ترجيف هو الذى اخترع الأقصوصة المسرحية . ولكنه إذا كان قد فعل ذلك فإنه سرعان ما أدرك مخاطرها فعاد فى قصصه الأخيرة ، حتى القصص المختصرة من مثل « صور قديمة » ، الى القصة الطويلة القصيرة .

والشئ المثالى بطبيعة الحال أن يمد القارئ بالقدر الكافى من المعلومات دون زيادة أو نقصان . وهنا ، مرة أخرى ، تختلف القصة القصيرة عن الرواية ، لأنه لا يوجد على ما يبدو طول تقليدى يؤثر على قوة الرواى فى أن يمدنا بكل ما نحتاج الى معرفته . ويبدو أن مثل هذا لا ينطبق على القصة القصيرة اطلاقا ، فموباسان غالبا ما كان يبدأ سريعا جدا ، اذ كان عليه أن ينتهى فى حدود ألفى كلمة ، وأوفلاهرتى يتركنا أحيانا نحس اما أن قصصه قد تجاوزت حد الطول المعقول ، أو أنها ليست طويلة بشكل كاف ، بينما لا تترك فينا قصص بابل ، ولا قصص تشيكوف ، هذا الاجساس . ويستطيع بابل فى بعض الأحيان أن ينتهى من قصصه فى أقل من ألف كلمة ، ويستطيع تشيكوف أن يدبج قصة قد تصل الى ضعف ذلك العدد ثمانين مرة .

ومن الممكن أن يقول الإنسان عن ذلك عموماً إن طول الرواية هو الذى يحدد قالبها ، أما القصة القصيرة فإن قالبها يحدد طولها . ولا يوجد ، بمنزلة ، أى مقياس للطول فى القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذى تحتمله المادة نفسها . ومما يفسدها ، لا محالة ، أن تحلى بحسبها لتصل إلى طول معين ، أو تبتر بترها لتتقص إلى طول معين . وأخشى أن أقول إن القصة القصيرة متأثرة ، بشكل خطير ، بأفكار مجررى الصحف فيما ينبغي أن يكون عليه طولها (يقال لى ، كما يقال لمعظم كتاب القصة القصيرة ، أن أحداً لا يهتم بقراءة أى شئ يزيد طوله عن ثلاثة آلاف كلمة) . وكل ما أستطيع أن أقوله ، نتيجة لقراءة ترجنيف وشميكوف وكاترين ما نسفيلد وكاترين آن بورتر وآخرين ، أن مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة فى ذاته . فالقصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الإطلاق ، والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضرورة . إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً فى الطول ، إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى . ودفعاً للبس أقول أنتى لا أحاول أن أغض من شأن القصص التطبيقى ، وكل ما هنالك أن القصص الخالص أكثر فنية . ولست على يقين إلى أى حد يفضل الفن على الطبيعة ، كما أنتى لست على يقين من الطريقة التى ينضبط بها هذا الفرق إذا أمكن ضبطه على الإطلاق . رأى دمتري مرسكى ، حين حاول التفريق بين الروايات والقصص الطويلة القصيرة التى كتبها ترجنيف ، أن القصة الطويلة القصيرة تسقط الحديث عن الأفكار العامة التى كانت شائعة فى رواية القرن التاسع عشر الروسية . وقد حاولت أن أقرب هذا إلى حساباتو الخاصة الغامضة عن الموضوع فتوصلت إلى أن هذا مجرد طريقة أخرى للقول بأنه لم يكن يقصد أن تكون للشخصيات أهمية عامة فى القصة الطويلة القصيرة . وفى قصة رائعة كقصة « بيولين وبابويرين » يبدو أن الشخصيتين الرئيسيتين ليست

لهما أهمية عامة على الإطلاق ، مع أن ذلك ضرورى فيما لو كانتا شخصيتين فى رواية . وقد ظهرت فى رواية مثل « قبل الموعد » ولهما قدر لا بأس به من الأهمية العامة تجعل القارئ مضطرا الى الانحياز الى احدهما . اننا لا ننحاز الى المدافع غير الشرعى عن الحرية الانسانية ، كما اننا لا ننحاز الى الشاعر الذى يتحدث كثيرا عن أشياء تافهة . اننا نتعاطف معهما ونفهمهما ما فى ذلك شك ، ولكنهما يظلمان عضوين فى جماعة مغمورة لا يستطيعان الدفاع عن أنفسهما .

وحتى فى قصة تفوق « مبارزة » لتشيكوف ، هذه القصة القصيرة العجيبة التى تفرق كثيرا من روايات ترجنيف طولا ، تبدو الشخصيات محددة جدا وغريبة جدا ، بحيث لا تسمح بأى نوع من التعميم الحقيقى ، مع أن الحوادث العامة ماثلة فى كل مكان فيها . ونحن ننظر الى ليفسكى ونادزهدا فيدورفنا ، كما ننظر الى بيونين وبابيورين ، من الخارج ، بتعاطف وفهم . ولكننا نحس مع ذلك بأن مشكلاتهم هى مشكلاتهم هم ، وليست مشكلاتنا . ان الذى يقدمه لنا ترجنيف وتشيكوف ليس خصوصية القصة القصيرة بالمقارنة الى توسع الرواية ، بمقدار ما هو ذلك القالب الفنى الخالص الذى أملت ضروراته الخاصة أكثر مما أملاه ما يلائمنا .

هذا ليس كسبا كله كما قلت . ان الرواية فن شعبى عظيم مثل المسرحية فى العصر الاليزابيثى . وهى مليئة بأوشاب الفن الشعبى ، ولكن لها ، مثل المسرحية الاليزابيثية ، كيانا عضويا يوشك الفن الخالص ، كالقصة القصيرة ، باستمرار أن يفترقه . لقد حاولت مرة أن أصف صراعى الخاص مع هذا القالب فقلت : « ان أجيلا من أصحاب الأساليب المهرة ، من تشيكوف الى كاثرين مانسفيلد وجيمس جويس ، قد جددوا القصة القصيرة بشكل لم

تعدّ تحتل معه صوت الانسان الذى يتحدث » • وهناك كتاب كان لديهم نفس الشعور غير المريح حتى فى القرن التاسع عشر • كان ليسكوف ، ذلك الكاتب الروسى العظيم ، والوحيد الذى لم تترجم أعماله بما فيه الكفاية ، واحدا من هؤلاء •

وواضح من العدد الضئيل الذى ترجم من قصصه أنه اراد ان يكون للأدب كيان عضوى • وقد حاول أن يحيى القصص الشعبى حتى يمكننا أن نسمع صوت الانسان الذى يتحدث • ان لدى القاص الشعبى وسيلة واحدة للاحتفاظ باهتمام قارئه ، هى تكديس حادثة على حادثة ، ومفاجأة على مفاجأة ، ذلك لأن جمهوره ، كالطفل الذى ينصت الى قصة فى وقت النوم ، يستطيع أن يفهم بضع جمل فحسب فى وقت واحد ، وذلك بعكس القارئ الذى يستطيع أن يحتفظ بعدد من التفصيلات فى ذهنه مرة واحدة • لقد قال شيخ من قصاص القصص الشعبى مرة ، وقد جاء بمن يقرأ له بعض قصصى : « ليس فيها إبداع كاف » • ولاشك أنه كان سيجد « إبداعا كافيا » يرضيه فى قصة ليسكوف « المتجول المسحور » • كان لدى ليسكوف الميل الشعبى للتطرف • لقد اراد أن يكون الناس أحياء مكتملى الحياة ، فعندما يكونون سكارى أرادهم شديدى السكر ، وعندما يقعون فى الحب لم يهملهم أن يكونوا شديدى الحرص • ان عبارة « ليدى ماكبث حى متسنسك » لا ينقصها الوضوح كمنوان ، فالبطلة ، وقد أحرقتها الوجد ، تقتل حماها أولا ، ثم الوريث الذى سهرت معها ، وأخيرا ، فى عملية تحطيمها لنفسها ، تقتل عشيقها • اننى أعتقد أن صديقى القاص الشعبى الشيخ كان سيعرض شفثيه اعجابا عند ذلك ، ولكنى لا أتصور خيبة أمله فى قصة « السيدة مع الكلب الدمية » حيث لم يقتل أحد على الاطلاق • اننى أكاد أسمع يبكى • انه لم يكن ليستطيع أن يقصها على جمهوره فى كوخه الصغير ، دون اضافة حادتين خياليتين ، وحادثتى قتل ، وشبح واحد على الأقل •

غير أنه لو كان ذلك كل شيء لكان ليسكوف مجرد كبليج روسي . ولكنني أقرر ، على حد فهمي ، أنه يوجد شبه بسيط بينه وبين كبليج ، هذا فيما عدا المشابهة السطحية وفيما عدا الميل الى التطرف ، وتناول العمل على شكل حلقات . واعتقد أن كبليج تناول الأشياء السطحية التي تنتمي الى فن القصص الشفوي دون اضافة ذلك الاحساس بالماضي الذي يفسر أشبه أنواع مبالغتها جموحا . وصف كبليج في قصة مشنوقة جدا له الجدود الأصليين لمتنرد . أيرلندي في القوات البريطانية في الهند ، وهو يغني أغنية « لبس الأخضر » أمام تمثال المسيح المصلوب ، مع شارة موضوعة على قلنسوته وقت صلاة « الانجيلوس » . ولكنه جعل ذلك مبتذلا ، على عادته ، فوضع المسيح المصلوب ، و « الانجيلوس » ، وشارة الرأس على قدم المساواة مع تشويه الأبقار ، ومع أغنية المتنرد الأيرلندي كما تقضي الخصائص الأيرلندية الأصيلة . وذلك خطأ لم يكن ليسكوف ليقع فيه . ولن نجد ، لأول وهلة ، سوى القليل الذي نميز به « الليدي ما كبت » لليسكوف من قصة « لاف أو ويمين » ، ولكنك تستطيع أن تضع الأولى في قصص « الملحمة النثرية » دون أن يلاحظ عليها أي لبو ، على حين أنك لن تجد أحدا يضع الثانية موضع الأولى دون أن يلاحظ أن الكلمات التالية : "I'm dying Aigypt, dyin" ليست لغة « الملحمة النثرية » . إنها قطعا لغة الحانات .

ان ليسكوف له أهمية لأنه يحدد بحق الفرق في النظرة بين نموذجين من البشر ، لا بين رجل انجليزي « محافظ » ، ورجل « عمالي » . ويؤثر كبليج ما هو عضلي اذا كان يفيد التوسل بالغضب ، واذا كان المنف مدعما بحوادث السلب المتكررة ، بينما ليسكوف يخب ذلك لذاته . كان الجلد شيئا مرغبا بالنسبة لكل من ترجيف ولشيكوف . أما بالنسبة لترجيف فلانه أحس بأن التاريخ قد حكم عليه بأن يأخذ دور الجالدهاها بالنسبة لشيكوف.

الذى كان حفيدا لعبد ، فلأنه أحس بأن كل ضربة سوط كانت موجهة الى ظهره . أما بالنسبة لليسكوف فيحسن أن نواجه الحقيقة ، وبدون تحامل ، فنقول انه وجد أن كل أعمال الخسة كانت مشوقة الى حد كبير . لقد كان الجلد بالنسبة له اختبارا للتحمل كأي اختبار آخر ، كما أن التحمل عنده كان جوهر الذكورة . انه ربما دافع عن العذاب لنفس الأسباب :

« لقد ضربوني « علة » شنيعة لدرجة أنني لم أستطع بعدها أن أقف على قدمي . وحملوني الى والدي على قطعة حصير . ولكنني لم أتضايق لذلك كثيرا . لكن الذي ضايقني حقا كان الجزء الأخير من كلامي ، والذي حكم على بأن أركع على ركبتي ، وأدخر الأجر في الحديقة . لقد شعرت بالضيق لذلك حتى أنني ، بعد تفكير بائس أدركته في ذهني حول كيفية وجود مهرب من مشاكلكي ، قررت أن أنتحر » .

تلك وجهة نظر غريبة يمكن أن نجد لها في مكان آخر في قصص ليسكوف ، وهي شيء من خواصه تماما . فمثلا حين أضاع بطل قصته « المتجول المسحور » أموال رئيسه في القمار أدرك أن العقوبة الوحيدة التي تناسب هذا الذنب هي الجلد . لذلك ذهب الى رئيسه خافض الرأس :

« قال الرئيس : ماذا تريد الآن ؟

قلت : اضربني « علة » ساخنة » . على أية حال ياسيدي ،

هذه ليست السخرية التي نجد لها في أسلوب « البطولة الساخرة » ، كما أنها ليست تخططات انحراف جنسي . انها تطابق المنظر العجيب في « الحور نال » لجوجوين ، عندما طلبت منه عشيقته ، وقد خانتها ، أن يضربها ، لا لأنها شعرت بأي ذنب معين

بالنسبة لسلوكها ، بقدر ما كانت تعرف بالغريزة أن جوجوين سيسترج بعد ذلك . انها جزء من السيكولوجية الصيبانية البدائية التي تظهر عند لورنس في قصته « تذاكر من فضلك ! » . ولا يوجد شيء يقال عنها صراحة بين المتحضرين . انها حقيقة من حقائق السيكولوجية الصيبانية البدائية ، لكنها تعني أن ليسكوف كان صادقا غالبا فيما يتصل بها ، بينما الأحرار والانسانيون من أمثال ترجنيف وتشيكوف كانوا مخطئين .

قرأت منذ عشرين سنة قصة من قصص ليسكوف تسمى « اللادع » ذكرتني في الحال بقصة تشيكوف المسماة « الى الفيلا » . وقصة تشيكوف قصة تراجيدية لمهندس متحضر يحاول مع زوجته وعائلته أن يقدموا ما في وسعهم للفلاحين المتأخرين من حولهم . ولكن المهندس بهذا يجلب على نفسه احتقارهم ، ويطرده حقدهم من منزله . أما قصة ليسكوف فتدور ، على قدر ما أذكر ، حول مدير مصنع انجليزي متحضر في روسيا يفرض بدل عملية الجلد البربري عقوبات خفيفة لا خطر منها . ولكن الفلاحين ، الذين كانوا قد رجوا أن الرجل الانجليزي سوف يعاملهم كآب ، ويضربهم أحيانا عندما يخطئون ، ينزعجون انزعاجا شديدا عندما يؤمرون بمجرد الوقوف في « الركن » . وأخيرا ، وفي يأس ، يحرقون منزل الرجل الانجليزي عليه . انها نفس القصة ، لكنها هذه المرة تروى من الداخل . ونستطيع مرة أخرى أن نتجادل حول ذلك الى ما لا نهاية دون أن نتقرب من حل . والفارق الاساسي أن ليسكوف ، بغلوه الهائل يقنعنا بأنه يعرف الفلاحين ، بينما تشيكوف ، ذلك الطبيب القديس الذي يحاول أن يساعده من الخارج ، ليست لديه ببساطة أية وسيلة لمعرفة الطريقة التي تسير عليها عقولهم ومع أنه روسي تماما فهو غريب في عالم ليسكوف وجوجوين . اننى لا أحب هذا العالم ، ولكن ليسكوف ، بالنسبة لأشياء معينة ، هو الأكثر فنية .

ان المعركة قد اتجهت ضد التقليديين لأسباب ذكرتها في الفقرات الافتتاحية من هذا الفصل . ان الشكل نفسه حديث ، ومن الممكن أن نعطي فنا بدائيا كفن المسرح دفعة جديدة فى طريقة لكى يصبح أكثر « جماهيرية » ، ولكن التجربة فى القصة تجرى فى الأغلب الأعم فى الاتجاه المضاد . ومع أن ليسكوف يتساوى مع تشيكوف فى عظمتة ككاتب ، هذا اذا قبل الانسان رأى النقد الروس ، فانه عمليا غير معروف خارج روسيا . ولكبلنج ، وهو قصاص رائع له بعض ميراث ليسكوف ، تأثير قليل خارج البلاد التى تتكلم الانجليزية ، ويصعب ، حتى فى داخلها ، أن تستنتج من أعمال أى قصاص جاد أن كاتبها مثل كبلنج كان له وجود على الإطلاق . وحتى فى بلاده نفسها لا أثر له على لورنس وكوبارد وبرنشتيت .

أما فى أيرلندا فيستطيع الانسان أن يستنتج بالتأكيد أثره على اديث سومرفيل ، ومارتن روس ، مؤلفى مجموعة « المندوب القضائى الأيرلندى المقيم » . وتاريخ عملها فى بلادها ذاتها عبارة عن درس عملى فى الطريقة التى تطورت بها القصة . وكتاب « المندوب القضائى الأيرلندى المقيم » ، ولنتخير عنوانا عاما لمجموعات القصص التى تبدأ بقصة « بعض تجارب مندوب قضائى أيرلندى مقيم » ، من الطف الكتب التى أعرفها . كانت اديث سومرفيل تلميذة تدرس الفن فى باريس ، وقد وقعت تحت تأثير الطبيعيين الفرنسيين كما يمكن أن يرى من قصتها « شارلوت الحقيقية » . وكان جورج مور ، وهو واحد من طبقة ملاك الأرض الأيرلنديين ، تلميذا يدرس الفن أيضا ، وقد وقع كذلك تحت تأثير الطبيعة . ومن الممكن أن تقارن قصته « موبلين » بقصة « شارلوت الحقيقية » . ولكن الشبه ينتهى عند هذا الحد . فعندما يكتب روس وسومرفيل قصصا فانهما ينسيان كل ما تعلمناه من الطبيعيين الفرنسيين ،

ويبدو أنهما كانا يكتبان بقصد المتعة فحسب . ولكن جورج مور لم ينس شيئا من ذلك ، ويمكن أن يرى عليه تأثير فلوير وزولا والكونكورثس ، وحتى تزجنيف ، في أبسط نواحي قصصه في مجموعة « الحقل غير المحروث » .

إن التضاد بين هذين الكتابين تضاد غير عادي ، وقد أعدت قراءة « المنسوب القضائي الأيرلندي المقيم » على فترات ، ولقد عدت أربعين سنة ، لمجرد الاستمتاع به ، أن القصص التي به غريبة وصائفة وبسيطة ، وفيها شيء من ميزات قصص ليستكوف ، إنها قصص الهواء الطلق والخيال والحيوانات والناس الذين بينهم وبين هذه الأشياء لغة . ونوع المرح الذي فيها من النوع المثنوع العنيف الذي أتذكره من كتب الأطفال في صباي . وتأتي لحظة المرح القصوى عندما يكسر منظر البطل ، أو عندما يضع قدمه في « البارومتر » . ويقف هدد المصائب التي تحدث في الاحتفال الزراعي المحلى كل الظنون ، حيث تجف قافورات الميتة ، وحيث يملأها الخدم الشاردو الدهن بناء الليمون .

« أنه إذا كان الهدف ، كما اعتقد ، خداع الخيل لكي تصديق أن هذا نبح ماء ، فقد كان ذلك فاشلا تماما ، لأن الخيل أدركت في الحالة أنه كان حيلة خطيرة ، وقد تم ذلك دون شعور أو مبالاة أما إذا كان الهدف تسلية الجمهور بتسلية متنوعة ، فلا شيء يمكن أن يكون أكثر نجاحا ، إن كل أنواع الرقص غرضت بتجساج ، فحاول حضان أن يتشلق القضبان إلى حيث المكان القمام لوقوف الجمهور ، وتوقف حصان آخر تماما في لحظة حرجة ، ثم غناد فتأرجع وأرجع في دفر إلى نقطة البداية ، بينما صاحبه معلق في رقبته مثل « الميدالية » ، وخطا ثالث في مهارة ، وبروح مرحة غير معتادة بين الخيل . . . خطا برفق فوق شجيرات « الفيز » ، وخاض في عصير الليمون بهدوء شجاع بين هواجس الإعجاب . »

إن الشك يساور الإنسان في الحكم الذي أصدره على هذه القصص عندما يسأل نفسه عن موضوعها . يوجد هناك حقا صوت رجل يتحدث ، أو صوت امرأة . وهذا يتطلب جمهورا . ولكنك إذا أبعدت الجمهور فماذا يتبقى لك ؟ لا شيء يثبت أمام التحليل بكل تأكيد . أزعجني منذ سنين قراءة قصة تسمى « بيت هارنجتن » ورحت أحللها . وقد تكشف لي عن قصة مضحكة تتخللها قصة أشباح . وكانت النتيجة شبيهة بحادثة رديئة عند « مزلقان » : يأتي عمال تنظيف المداخل إلى بيت « المندوب القضائي المقيم » . ولأنه يعرف ما يجلبه هذا التنظيف فإنه يترك البيت هو وعائلته في ذلك اليوم . وكانت العائلة قد رفضت من قيل عبارة سلمها الطويل لبحار مريح لها . وتذهب الأسرة لزيارة عانسين تديران مزرعة لتربية الدجاج ، وتجدهما أخيرا في مزاد عام في « بيت هارنجتن » . وهو بيت مدير منجم كان قد انتحر . إن إحدى العانسين تعرف على البيانو ، بينما يقف بجوارها رجل يلبس قلنسوة بحار . وبينما كان « المندوب القضائي المقيم » يشتري سلما طويلا ليعيره لبحاره كما طلب إذا بابنه الصغير يختفى . وتعرف العانس أنها رآته عبر الحقول مع رجل يلبس قلنسوة بحار .

وواضح لأقل الناس ذكاء عند تلك النقطة أن الرجل الذي يلبس قلنسوة البحار هو مدير المنجم الميت ، وأنه ينوي شراء بالابن الصغير « للمندوب القضائي المقيم » . وينقذ الطويل دون ضرر يلحقه سوى كسر عظمة ترقوته . وهنا يكشف « المندوب القضائي المقيم » أن السليم الذي اشتراه لتوه بثلاثين سلما لم يكن سوى سلمه هو نفسه . لا توجد في قصة كهذه أية علامة على أنها عمل فني ، فليس لها إطار ذهني ، وهي لا شيء حين تدرس تحت ضوء النهار البارد . أنها تحتاج إلى شموع وضوء نار ، وتحتاج فوق ذلك إلى جمهور خصب الذهن . لكن حين يتجول الإنسان منها إلى

قصة جورج مور المسماة « الحنين الى الوطن » فى مجموعة « الحقل
غير المحروث » بدرك أن قصة جورج مور لا تحتاج الى نار ولا ضوء
شموع ، ولا الى جمهور سواء . انها قصة بسيطة لساق فى
نيويورك يغود الى أيرلندا ليسترد صحته فيقغ فى حب فتاة
أيرلندية . ويقف فى طريق استقراره معها شكه فى حياء جيرانه ،
وفظاظه قسيس الحى . وينسل يوما عائدا الى نيويورك مدفوعا
بذكرى مناقشات حرة ومخالصة فى أمريكا . ونراه كلما فكر فى
أيرلندا فى نهاية القصة فكر فى الفتاة التى خلفها لجبن عالمها
ووجدته ، فتكتسب ذكرياته حدة جديدة . قارن بين الذكاء الهادئ
المتعاطف عند مور فى هذه الفقرة ، وبين تهللات التلميذة القوية فى
فقرة عند سومرفيل وروس : « فى داخل كل انسان توجد حياة
صامتة غير متغيرة لا يعرفها أحد الا هو . وكانت حياته الصامتة
غير المتغيرة هى ذكرياته عن مرجريت ديركن . لقد نسى غرفة
« البار » وكل ما يتعلق بها . والأشياء التى رآها أكثر وضوحا
كالمسحاة ، العضة المخض ، « اللوحة الندية والحلفاء حولها » .
الخط الأزرق للمرتفعات

هنا لا يوجد عمل . لا يوجد سوى شىء من التقابل البسيط .
ان اتجاه القصة مجرد نمط ، نمط للحياة الانسانية كما مارسناها
جميعا . حنين الى الوطن ، وافتاة من الوهم . ثم حنين جديد تشمله
التجربة . أن لهذه القصة صفاء القصة القصيرة الخالص باعتبارها
مضادة للأحدوثة . وهى لاتمت بصلة قط الى قصة « بيت هارنجتن » .
وربما أحببتها أو كرهتها ، وفكرتى الخاصة عن القصة القصيرة
تجمع أشياء متناقضة بعض التناقض ، ولكنها مكتملة كنظام فنى .
انها تعرض قالباً فنياً منقحا تنقيح « البسوليت » ، وتعرض شبيهاً

آخر أكثر أهمية للمهتمين بالقالب ، وهو أنها تحدد الطريق الذى ستسلكه القصة القصيرة الأيرلندية . ومع أننى أعتقد أنك ستجد فى مقابل كل نسخة من مجموعة « الحقل غير المحروث » مائة نسخة من مجموعة « المندوب القضائى الأيرلندى المقيم » فإن الأدب الأيرلندى سلك طريقة مور ولم يسلك طريقة سومرفيل وروس .

ينبغى حقا أن يعزى الى مور الفضل الذى يعزى حاليا الى حواريه العنيد جويس . وعلى الرغم من أن عمل الرجلين قد اختلف فى تطوره اختلافا عظيما ، اذ أذعن مور لمحبه للجدل بينما أذعن جويس لتجربته مع القالب ، فإن القصص الأولى فى « أهل دبلن » تستمد كثيرا من مور . كذلك أعتقد نفس الشيء فيما يختص بقصص ليام أو فلاهرتى ، مع أنه من السهل القول بأن فلاهرتى ربما لم يقرأ مور قط . ان قصصه على الأقل تنبئ عن هذا . لكن بينما يقع أو فلاهرتى فى رواياته فى أخطاء لم يكن مور ليقع فيها قط ، يتفادى فى قصصه القصيرة أخطاء كان من المؤكد أن يقع فيها مور . واذا أراد الانسان أن يكتب بحثا للبرهنة على أن الرواية ليست قالباً ايرلنديا بخلاف القصة القصيرة ، ثم اختار أعمال أوفلاهرتى للتدليل على نظريته ، فلن يكون هذا أسوأ اختيار ممكن .

ان الموضوع عند أوفلاهرتى هو الغريزة لا الحكيم . وقد

لخصه الشاعر جورج راسل قائلا : « ان أوفلاهرتى أوزة عندما يفكر ، وعبقري عندما يشعر » . وأحسن قصصه تتناول الحيوانات ، وكلما اقتربت شخصياته من الحيوانات كان موفقا فى تناولها . ولأن مور مولع بالجدل فانه لم يستطع فى « الحنين الى الوطن » أن يتجاهل أن سبب الهجرة عموما هو محض السأم من ديانة متسلطة . وقد استطاع أوفلاهرتى ، لطبيعته البريئة ، أن يتجاهل فى قصة مثل « ذاهب الى المنفى » كل شيء — ما عدا طبيعة النفى نفسه — حالة أشياء لابد أن نتحملها جميعا مثل الحب والموت . ويستطيع

الانسان أن يتصور نوع الخلط الذي كان سيفعله جورج مور في مثل « الأوزة الخرافية » لأوفلاهرتي . وهى قصة من مجموعات القصص القصيرة الأيرلندية العظيمة . انها قصة أوزة صغيرة ضعيفة حولها اعتقاد صاحبها في الخرافات الى شيء مقدس في قرية أيرلندية . وقد جمعت الأوزة ثروة عظيمة ، وأدارت رأس صاحبها ، حتى قرر راعي الكنيسة المحلية أن يقضى على هذه العبادة ، فرمى أجلاف القرية الأوزة الصغيرة المسكينة بالحجارة حتى الموت . ان هذه القصة من حيث جوهرها ، هى تاريخ الديانة كلبه . وهى تتطلب جورج مور أو أناتول فرانس أو نورمان دوجلاس ، ولكن لأن أوفلاهرتي يشعر أكثر مما يفكر ، فانه لم يسدح أبدا لظل السخرية أن يفسد خطورة الموضوع . وصحيح اننا نضحك بصوت أعلى مما أضحكنا به مور أو دوجلاس ، ولكننا فى نفس الوقت نثأثر . وأخيرا فان الانطباع الذى يترك فى أذهاننا شبيه ، على نحو ما ، بالانطباع الذى تحدثه قصة ترجمت « براى بازهين » . ان الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى .

ولو كنت أعلم من الأدب الأمريكى ما أعلم من الأدب الأيرلندى لأحسست أنه ينبغى على أن أشير الى أن « ونسبرج أوهيو » لشيروود أندرسون تمثل بالنسبة للأمريكيين ما تمثله « الحقل غير المحروث » بالنسبة للأيرلنديين . ان التاريخ نفسه ، ١٩١٩ ، يحمل من الأهمية ما يحمله تاريخ ١٩٠٣ الموجود على غلاف كتاب مور . ان الاشتراك فى الحرب العالمية الأولى جعل الأمريكيين يحسون لأول مرة منذ الحرب الأهلية بأنهم معزولون وأنهم معزومون النظير، وأنهم أهل بشاشة . وقد حولهم عدم الرضا الذى بعثته فيهم الى جيل من الناس الموضوعين فى غير أماكنهم ، فهم ليسوا فى وطنهم لا فى أمريكا ولا فى أوروبا . كان شيروود أندرسون فى سنة ١٩١٩ علامة على بداية احساس ذاتى جديد ، وكان فترجيرالد سنة ١٩٢٠

يصف رجوع الجيوش ، والمضاعفات الجديدة التى كان يسببها ذلك . وبعد سنتين من ذلك التاريخ كان همنجواى وفوكسر يخططان للأدب الجديد .

عندما قلت اننى لا أعرف شخصا يتصف بالعظمة قصاصا ولا يتصف بها كاتباً استثنيت أندرسون ، الذى لم يبدأ الكتابة حقاً حتى كان فى الأربعين من عمره ، وإن كان لمجموعة قليلة فحسب من الكتاب مثل رؤيته الواضحة لما يمكن أن تؤديه القصة القصيرة . لقد ميز جماعته المغمورة بشكل مؤكد وقاطع ، وهم الحالمون المتفردون فى الغرب الأوسط . إن وحدتهم أعمق وأكثر مأساوية من وحدة القساوسة عند جورج مور ، أو كتبة الحسابات عند جويس . ولعل ذلك لأنهم ينحدرون ، مثل أندرسون نفسه . من طبقة لديها ثقة بنفسها . رجال ونساء أكفاء لا يعرفون ماذا يعنى أن يكون الانسان مغلوباً على أمره منذ ولادته . ومن الماكن أن تعقد مقارنسة مشوقة بين « ايفلين » لجويس . و « مغامرة » لأندرسون ، فكلتاها تتناول النساء الحساسات اللاتى «وضعن على الرف» لسبب أو لآخر . ان ايفلين منتظرة الذهاب مع الرجل الذى تحب الى بيونس ايرس ، ولكن عندما تكون السفينة على وشك الرحيل تتركه وتهرب عائدة - مغلوبه - قبل أن تبدأ على الاطلاق . واليس هندمان ، التى انتظرت بدون أمل عودة الرجل الذى أحبت ، تخلع ملابسها ، وتخرج الى الشارع لتعرض نفسها على أول رجل تقابل . لكن يتصادف أنه رجل عجوز وأصم . ولم يقل شيئاً سوى « ماذا ؟ » « ماذا تقولين ؟ » . لذلك عادت اليس الى المنزل ، وذهبت الى الفراش ، وبدأت تحاول ، وقد أدارت وجهها الى الحائط ، أن تواجه الحقيقة بصراحة ، وهى أن كثيراً من الناس لابد أن يعيشوا ويموتوا منفردين حتى فى ونسبرج ، انها لحظة رهيبه بالنسبة للأمريكى حين يتحول تفأؤله الواضح الى يأس مساو له فى الموضوع . ان شخصيات أندرسون تفهم موقفها

اليأس جيدا ، لدرجة تجعلنى أحيانا أسألك نفسى : أليست هذه فى الحقيقة أمثلة « للمعاناة السلبية » التى أصر بيتس على أنها ليست مادة للفن ؟

ان الكلمتين الرهيبتين « وحيد » و « متوحده » ترنان فى كل قصة تقريبا من مجموعة « ونسبرج أوهيو » ، وتصحبهما كلمة أخرى هى « يدان » ، يدان تمتدان من أجل اتصال انسانى لا وجود له . ومع ذلك فان هذا الاتصال نفسه هو الخطر الرئيسى ، لأنك حين تتزوج فانك تستسلم لمستويات الجماعة المغمورة . ولا أمل للمتزوجين الا فى أن ينقلوا حلم الهروب الى أطفالهم . هذا الخطر هو موضوع القصة الجميلة المسماة « الكذب غير المخبر عنه » ، وهو كذلك موضوع قصة أخرى متأخرة أضعف من هذه هى « التعاقد » . والأمل المنقول الى الأطفال هو موضوع الطف قصص أندرسون وهى « الموت » . فى هذه القصة يترك جده جورج ويلارد لابنته ، وذلك لعدم الثقة فى زوجها ، ثمانمائة دولار لتكون « بابا عظيم مفتوحا لها » عندما يأتى الوقت الذى تهرب فيه . وعندما تهزم اليزابيث بدورها تدخره ليبقى « بابا عظيم مفتوحا » لابنها جورج . وتخبئه بعد أسبوع من زواجها فى حائط عند أقدام سريرها ، حيث يبقى فى نهاية القصة مدفونا . . مختوما ومنسيا .

لقد تطورت القصة القصيرة الأمريكية عن ذلك الكتاب الصغير العجيب . وقد عالج الأمريكان القصة القصيرة بروعة تجعل الانسان يستطيع القول بأنها قالب فنى قومى . لقد ذكرت سببا واحدا من الأسباب التى أعرف لامتياز القصة القصيرة الأمريكية ، لكن توجد بطبيعة الحال عدة أسباب لذلك . منها أن أمريكا أهلة بجماعات من الجماهير المغمورة . وهذا اللطف العجيب الذى يلقاه الغرب من الأمريكين ، والذى يوجد جنبنا الى جنب مع القسوة الأمريكية التى

يلقاها كل الناس ، انما هو لطف أناس تاه أسلافهم فى مجتمع لا صداقة فيه . وهم يدركون ان المجتمع الصديق هو الاستثناء لا القاعدة . ان غرابة السلوك ، التى هى دم حياة القصة القصيرة ، غالبا ما تكون تخلصا من نوع غريب من حياة الأسلاف . . نوع بعينه جدا وقديم جدا .

من بين قصص تلاميذى الأمريكان الكثيرة أذكر قصة كتبها تلميذ يهودى أكثر مما أذكر قصصى نفسها . وهى تدور حول امرأة تملك حانوت « خردة » فى نيويورك ، حيث يسرق ابنها قطع النقود من « الخزانة » لينفقها على لهوه الخاص . وذات يوم عاد الأب أن يجد « الخزانة » مكسورة ، وأمه فاقدة الوعى . كان قد كتم فمها بيد يهودى آخر تعرفت عليه . وحين حاول أن يستدعى الشرطة اعتراضا غضب مجنون وصرخت : « أليس شاقا بما فيه الكفاية أن يكون لمسز برنيوم المسكينة ابن هو لص قذر حتى يرسل لها فى طلب الشرطة ؟ » . « وبعد ذلك ، وقد انتهت القصة ، أقلت عن السرقة من « الخزانة » .

ولعلك تقول : هؤلاء هم اليهود ! . ولكن هذه القصة ليست مجرد قصة يهودية الا بالقدر الذى نعتبر به أعذب قصص سارويان مجرد قصص أمريكية ، أو قصص كاثرين آن بوترر مجرد قصص زنجية إيرلندية . انه صوت من عوالم أخرى شبيه بصوت ذلك « النساخ » فى قصة المعطف ، لجوجول الذى يصرخ « اننى أخوكم ! » .

تلك هى ، كما يخيل الى ، أهمية قصص ج . ف . باوارز . انها ليست عنصرية بالرغم من أننا لو حكمنا بناء على الاسم فلا بد وأن يكون السيد باوارز إيرلنديا أكثر منى . ويتناول أحسن هذه القصص القسس ، والذين سيصيرون قسسا . هؤلاء الداخلون فى مجتمع المال ، مع أن المال قد ترك بصماته القذرة على الكنيسة التى

ينتمون اليها • لقد اكتشف باوارز جماعة مغمورة أصيلة ومزعجة مثل جماعة سارويان الأمريكية ، ومثل أهل الفن الفاسدين عند ويلاكاثر ، والرومانتيكيين الفاسدين عند أندرسون • ومرة أخرى يخيل الى أننى أسمع ، عبر الوهدة التى تفصلنى عنهم ، صوت « النساخ » عند جوجول يصرخ « اننى أخوكم ا » •

ان النموذج الكامل لكتاب القصة الأمريكيين المحدثين ، فى اثناء عملية الكتابة ، هوج • د • سالنجر • وليس ذلك لأنه طور القالب نفسه كما لم يفعل أحد منذ تشيكوف ، ولا لأن قالب القصة القصيرة يظهر عنده كما هو عليه بالتحديد ، أى ما يناقض الرواية • ولكن ما يجعله نموذجيا هو أنه على الرغم من أن موضوعه هو التفرد الانسانى فان تفرده خاص بدلا من أن يكون عاما • صحيح أنه قام بمحاولة جريئة لكسب تعاطفنا بخلق شخصيات هم لتأجج للزواج الأيرلندى اليهودى المشترك ، وهذه « التوليفة » هى أشد الجماعات المغمورة التى يستطيع أن يتصورها الانسان تقردا ، ولكنه على الرغم من ذلك لا توجد لديه « جماعة مغمورة » ، ولا توجد محاولة لجعل التفرد النفسى موضوعيا • ان كل شخصياته هى شخصية هاملت ، فزاكرى جلاس رجل مكتمل ، وهو شخصية ناجحة جدا ، من حيث الظاهر ، فى وظيفة تجارية يبلغ التنافس عليها مداه وهى التليفزيون • وعلى الرغم من ذلك فهو منعزل فى عالمه الخاص كائى مراهق • ويبدو كذلك أنه لايسكر ، ولا يقول أشياء تافهة كما يفعل بعضنا ، ولا يعود مع سكرتيرته الى شقتها • ويود الانسان أن يعلم كيف يفعل ذلك •

ومن الممكن أن يرصد الانسان التطور فى أعمال سالنجر • وفى أجمل قصصه المكرة « من أجل ايسم - مع الحب والمذاعة » ، وهى قصة رائعة اذا كان هناك قصة رائعة على الاطلاق ، تعمد محادثة مع طفل انجليزى وقع جنديا أمريكيا معسكرا فى الخارج الى

صوابه • وفى قصة « يوم رائع لسמكة الموز » لاتنقذ مثل هذه المحادثة سيمور جلاس من الانتحار • وفى قصة « فرانى » تأتى فتاة على حافة الانهيار العصبى الى مباراة فى الكلية لتقابل شابا تحبه ، ثم تنهار قواها فى « دورة مياه السيدات » ، ولا تفعل سوى أن تتلو « يامسيح ارحمنى ا » • لقد واجهنا بالفعل ، من ثلاث قصص فحسب ، صعوبة نقدية خطيرة • عندما تظهر فرانى ينقسم طلاب الكلية ومدرسوها حول سؤال هو هل هى حامل أم لا • ولم يكن هذا ضعفا من جانب المؤلف ، ولا فرط ذكاء من جانب القراء ، ولكنه كان وعيا نقديا حقيقيا من جانب القراء ، اذ لم تكن هناك دوافع كافية وراء القصة • وقد عولجت هذه النقطة علاجا وائيا فى القصة التالية ، « زوى » التى حاول فيها زاكرى جلاس أن يعالج الهيار اخته ، اذ يبدو أن زوى مثل فرانى ليس له وجود حبوانى • لهذا هو ما كان يحاول القراء الأصليون أن يمدوا به القصة حين انقسموا حول حبلى فرانى ؟ • ان الحبلى حقيقة من حقائق حياة الحيوان ، وقد كانوا ، دون وعى ، على وعى بأن ذلك كان مفقودا • ويوجد فى قصة فرانى ضمنا ، ان لم يكن مقرررا مباشرة ، أنها ورجلها عشيقان ، أو أنهما ، على الأقل ، قد داوما الصحبة لمدة عام • ويبدو أنه لم يكن قد ائضح للشباب أنها كانت باردة جنسيا • صحيح أنها تتأفف من الطعام الحيوانى ، ولكن لاتوجد دلالة على أنها تدرأ الاتصال الحيوانى • ان فرانى ، على حد ما أرى ، تعاني أزمة خلاقية دون شعور بالمعنى الخلقى • ان مسيحها تجريدى تماما ، ولا صلة له بأى ضعف روحى فى نفسها ، ولا بأية جذور يمكن أن تكون لهذا فى طبيعتها الحيوانية • ويصبح هذا أشد وضوحا فى القصة الطويلة التابعة الجميلة الصنع • ان زوى فى الثامنة والعشرين ، وهو ممثل ناجح فى تمثيلية تلفزيونية هو نفسه يحتقرها • ومن المسلم به أنه ، فى مثل سنه ، ليس جاهلا تماما بالنواحي الجنسية • وهو باحث عن الله مثل فرانى ، ومثل أخيه

المتوفى سيور • ولكننا لانجد أن بحثه عن الحقيقة الخالدة يؤثر مطلقا ، ولو مرة واحدة ، على حياته الجنسية ، أو على وجهة نظره بالنسبة لعمله • ان عدم الرضا الروحي لم يدفعه الى ترك وظيفته لبدأ عملا آخر ربما يشبعه روحيا • ان الشك الوحيد الذى يخامرني بالنسبة لعائلة جلاس هو أنه يبدو أنهم كاملون بالفعل ، وما هو كامل لا يمكن الا أن يذبل •

لقد قيل لنا ان الرواية ماتت • وأنا على يقين من أن بعضهم قد قال نفس الكلام بالنسبة للقصصة القصيرة • وأخشى أن يكون هذا القول غير ناضج • وأنا أكثر استعدادا لقبول القول بأن الشعر والمسرح قد ماتا • ويجب ألا أكون شديد التحمس حتى فيما يتصل بهذا ، ولكن ينبغي أن أكون مستعدا للتسليم بأنهما لما كانا فنين بدائيين فإن قضيتيهما محتاجة الى دفاع • غير أن الرواية والقصة القصيرة تطوير جذرى لقلب فنى بدائى ليتفق مع الحياة الحديثة ، ليتفق مع الطباعة والعلم والديانات الخاصة • ولا أدرى أية إمكانية أو سبب لحلول شيء آخر محلها ، الا اذا حدث تحول عام فى الثقافة ، وحلت محلها حضارة الدهماء • وأفترض أنه لو حدث هذا فسنضطر جميعا الى الذهاب الى الأديرة ، أو اذا لم تبسح حضارة الدهماء ، فالى سراديب الموتى والى الكهوف • ولدى احساس بأنه حتى هناك سىرى أكثر من عابد قابضا على نسخة بالية من رواية « كبرياء وتحامل » أو على « القصص القصيرة لأنطون تشيخوف » •

٢١ يوليو ١٩٦٢

١ هاملت وكيشوت

لعل كتاب « صور أدبية لرجل رياضي » أعظم مجموعة قصص قصيرة كتبت على الإطلاق . ولم يعرف أحد مدى عظمتها في الوقت الذي كتبت فيه ، أو الأثر الذي سيكون لها في خلق قالب فني جديد . لقد اكتسبت شهرة غامضة لما يفترض أن يكون لها من أثر على حملة تحرير العبيد في روسيا ، ولكن هذا لا علاقة له بميزتها ككتاب . انه ليس دعاية ولكنه قصص . ومعنى هذا أنه ليس حلا ، في شكل فني ، لأية مشكلة اجتماعية ، ولكنه حل للصراع الخاص بالمؤلف . وهذه النقطة واضحة منذ القصة الأولى « خور وكالينتس » .

كان لترجنيف ، كرجل ، مشكلة خاصة وضحها دائما في أعماله . لقد أحس أنه شخص ضعيف لا تأثير له ، وهو لم يكن كذلك ، وأنه معجب اعجابا شديدا بالناس العلميين . وقد عالج هذا في مقال نقدي مشهور عن هاملت ودون كيشوت ، تناول فيه نفسه على أنه هاملت ، وغنى أغاني الاعجاب بكيشوت ، ذلك الرجل المجنون الذي قام بكل ما في العالم من أعمال ، بينما كان كل ما فعله هاملت المفكر أنه قعد يناجي نفسه . وقد حاولت في كتابي « مرآة في الطريق » أن أحلل واحدة من قصص ترجنيف « قبل

الموعد » ، وأن أوضح الصعوبات التى أوقع فيها نفسه ، عندما حاول أن يفرض الحقيقة الموضوعية على ذلك النموذج الذاتى . كان المثال الذى رسم عليه بطل قصة « قبل الموعد » ، انساروف ، شاعرا ، ولكن ترجميف ما كان من الممكن أن يعتقد أن رجلا عمليا يمكن أن يكتب الشعر . لذا كان من المفترض أن يكون انساروف فى الرواية مجردا من أى ذوق أدبى . ولكنه عند كتابة الرواية وجد أنه من المستحيل كذلك أن يصور انسانا مجردا عن الشعر كلفة ، لذلك فأننا عندما نلتقى بانساروف نجد أنه يترجم أغنيات وتاريخا بلغاريا . ثم يحاول ترجميف . وقد أدرك خطأه ، أن يغطى على آثار ذلك عن طريق جعل بعضهم يقول ان الترجمات ليست جيدة تماما . ولكن الشعور القديم يتفجر ، ويصرخ انساروف بحبيبتيه : « ايلينا ! ان عندنا أغنيات رائعة روعة أغنيات الصربين . لكن انتظري فسأترجم لك واحدة منها » . ذلك شئ كثيرا ما أقوله أنا نفسى عن الشعر الأيرلندى فى القرن الثامن عشر . وأعتقد أننى كنت مصيوبا حين قلت انه ربما كانت هذه اللغة لغة شخص ليس هو نفسه شاعرا . ولكنها بالتأكيد ليست لغة شخص مجرد من الذوق الشعرى . ومع ذلك فان ايلينا تخبرنا بعد عشرين صفحة من هذا بأنه لا هى ولا انساروف يهتمان بالشعر .

وقصة « خور وكالينتس » مثال كامل لنفس المشكلة . خور فظ ، وقوى وذكى . وعملى . خلق من لا شئ عائلة من الصبيان الظرفاء وثروة لا بأسى بها . وكالينتس حالم يعزف على البالايكا . وهو يعرف القراءة وخور لايعرفها . ولم يستطع ترجميف ببساطة ، كانسان ، أن يتصور أن شخصا ذكيا وعمليا مثل خور يحتاج إلى أى شئ على الإطلاق يتعلمه من الكتب . ومع ذلك فإن ترجميف ، وهو عقل من أكثر العقول دهاء فى تاريخ الأدب ، يفضح نفسه ، ويبدو مثل تلميذ صغير كلما تناول هذا الصراع الشخصى . كان هناك خور فى الحياة الحقبة . وقد أعجب به ترجميف ، وأرسل

له نسخة من القصة « قرأها خور بفخر لكل زواره » ، ومعنى ذلك أن ترجميف زيف نفسه. عندما تناول مشكته الشخصية .

والقصة أساسا مشوقة فنيا ، لأن التشويق القائم على تسلسل الأحداث يمتلئ تماما . ونحن نرى بوليون المالك الأبله لكل من خور وكالينتس ، ندرك أنه بينما سمح كالينتس لنفسه أن يستغله سيده فان خور أكبر من أن يجاريه . والطريقة التي يستخدمها ترجميف طريقة تقوم على المقابلة بدلا من الطريقة القصصية القديمة - المقابلة بين الرجل الحالم والرجل العملي . ومهما أسىء استخدام هذه الطريقة من جانب الكتاب المتأخرين فان ترجميف يستخدمها دائما بطريقة فنية . وهذا يعنى فحسب أنه عندما يترك القاص طريقة السرد فانه يتحول الى استخدام وسائل كاتب النشر الصافى البسيط . من السخرية المسرحية والمقابلة .

والقصة الثانية « يرمولاي وزوجة الطحان » أكثر امتاعا بكثير . تقع أرينا ، العجارية التي تعمل خادمة لزوجة مالك ارض غنى ، فى حب رجل قصير يدعى بتروشكا ، وتتمنى أن تتزوجه . ولكن سيدتها التي يقول عنها زوجها مالك الأرض انها « ملاك فى صورة انسان » ، تفضل خادماتها غير متزوجات . لذا فعندما تظهر علامات الحمل على أرينا ، ذلك النموذج الشاله للكران الجميل ، يرسل الرجل القصير الى الجيش ، ويشترى طحان عجوز لكده حرية أرينا فيتزوجها . وتواصل أرينا ، فى وحدتها وشقاها ، قصة حب لها مع متلاف يدعى يرمولاي ، وهو واحد من رجال الغابات المتوحشين .

هنا يصبح التكتيك الذى يستعمله ترجميف تقنيا الى الحد الذى يخدع فيه اهتمامنا ، فيركز الفعل كله فى أحداث ليلة واحدة . لقد أخبرنا عن ليلة الراوى التي قضائها فى القنص مع يرمولاي ،

وعن وفاحة الطحان عندما يبحث الرجلان عن مأوى ، وعن هرب زوجة الطحان لتتحدث بضع دقائق مع يرمولاي • وأخيرا يتذكر القاص حكاية نكران الجميل الحزينة التي كان قد حكاها له سيد أرينا السيد زفركوف زوج « الملاك فى صورة انسان » • وتنتهى بالشخصيتين المهمتين حقيقة ، أرينا وبتروشكا ، منفيين فى بضعة سطور من المحادثة العرضية بين الراوى ويرمولاي :

« وهل تعرف الرجل القصير بتروشكا ؟

تعنى بيتر فاسيلايفتش ؟ طبعا أعرفه •

أين هو الآن ؟

لقد أرسل ليكون جنديا •

وصمتنا فترة •

وسألت يرمولاي أخيرا :

انها لاتبدو فى صحة جيدة •

لا أظن ذلك ، اسمع ، غدا سنلعب بعض الألعاب الرياضية •

لدينا هنا جوهر القصة القصيرة الحديثة ، تطوير ترجنيف الرائع لما اكتشفه جوجول • وهنا أكرر أن هذا الاختراع الفنى قد ابتذله الكتاب المتأخرون حتى انه لا يؤثر فينا الأثر الذى لابد أن يكون قد أثره فى معاصرى ترجنيف • ان تركيز قصة حياة كاملة فى تجارب وتعليقات خاصة ببعض الأشياء العرضية اختراع استعمل بكثرة ، لدرجة أن ميولى الخاصة تتجه الى الغاء ذلك ، والى حكاية القصة كما حكيتها هنا مرتبة حسب وقوع الحوادث ، وبدون تنميق وتزويق • وأتخيل أن هذه تماما هى الطريقة التى كان سيقصها بها ترجنيف الناضج • غير أنه من الممكن أن يعجب الانسان ، فى سياقها التاريخى ، بطريقتها الجريئة التى تطرح فيها القصة بالمعنى

المسرحى ، وكيف أن كل المعاناة الانسانية تطفو فى لحظات فحسب فوق ذلك التيه من الأشياء التى لا علاقة لها بالموضوع ، كأنها نفس صوت الجماعة المغمورة . ومع ذلك فقد كانت هذه طريقة محببة عند روبرت براوتنيج ، ويستطيع الانسان أن يقرأ « برمولاى وزوجة الطحان » جنباً الى جنب مع « دوقتى الراحلة » ويلاحظ كيف أن كلا منهما تلقى ضوءاً على الأخرى ، حتى فى التغير المفاجئ المقصود فى نهاية كل منهما . فيكاد يسمع صدى عبارة « اسمع ، غدا سنلعب بعض الألعاب الرياضية » فى عبارة « وعلق بابتيون قائلاً : كلا ، سنذهب معا . » مع هذا ياسيدى ! ان ترويض فرس البحر ، الذى يظن شيئاً نادراً ، صبه لى من البرونز كلوس أوف انسبرك . ويبدو أن الشخصيات ذاتها تعكس كل منها الأخرى : أرينا ، والدوقة ، وبتروشكا ، وفراياندولف ، والسيد زفركوف ، والدوق ذلك الأنانى البارد الذى يخمد كل هذا الحب البريء والرقّة .

ولكن هناك قصصاً أكثر دلالة حتى من هذه القصص ، وذلك مثل القصتين اللتين أعجب بهما هنرى جيمس اعجاباً شديداً ، وهما « المغنون » ، و « برارى بيزهين » . تصف « المغنون » مسابقة غناء فى حانة ريفية ، وتصف « برارى بيزهين » مجموعة من أربعة فتيان يرعون خيولهم فى الليل على شاطئ نهر فى البرارى ، حيث يقطعون الوقت بسرد قصص الأشباح . هذا ما يبدو أن القصتين تصفان على الأقل من الناحية السطحية . ولكن الحقيقة أن القصة الأولى تصف قوة الفن فى اضافة معنى لعالم لا معنى له ، وتتعامل الثانية مع عدم معنى الحياة نفسه ، ومع رعب الروح الانسانية المنفردة مع الطبيعة .

ولعل ناشرا أمريكيا أو انجليزيا من أيام ترجميف كان سيرضى عن هاتين القطعتين أكثر مما يرضى عن القطعتين السابقتين ، لأنه

لم يكن ليجد صعوبة فى وضع اسم لهما • انه كان سيتعرف عليهما فى الحال كمقاتلين ، مثل المقالات التى كان يكتبها هازلت ، وكان سينشرهما تحت عنوان « أغان ريفية » ، أو « قصص أشباح » . والشئ الذى لم يكن ليستطيع أن يفهمه هو وصفنا لهما بأنهما « قصص » ، لأن القصص بالنسبة له كانت ستعنى القصص التى يغلب عليها تشويق التسلسل • وقد ألقى ترجنيف ببساطة تشويق التسلسل هذا ، ووضع مكانه الصفة الثابتة للمقالة أو القصيدة • وقد سمح فى آخر « برارى بيزهين » بعودة تشويق التسلسل للحظة عندما اعتقد بول ، أكثر الفتيان الأربعة رجولة ، أنه سمع صوت زميل غريق يناديه من أعماق النهر • ولكن ترجنيف يلغى حتى هذا فى الفقرة الأخيرة عندما يخبرنا بما انتهى اليه مصير بول فى الحقيقة :

« من المحزن أننى لابد أن أضيف أن بافالوشكا لقي نهايته هذا العام • انه لم يغرق ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه • وأسفا ! لقد كان شخصية رائعة » .

ان التغير المفاجيء هنا مثال كامل لفن ترجنيف العالى : « انه لم يغرق ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه » • كان فى استطاعة جوجول أن يستخدم قصص الأشباح المحلية هذه بنفس الجودة التى استخدمها بها ترجنيف ، ولكنه لم يكن ليستطيع أن يقاوم الرغبة فى أن يضيف اللمسة الأخيرة التى ترسل الرعدة فى أوصالنا • ولم يكن هذا هو نوع الرعدة التى أرادها ترجنيف ، رعدة الأطفال يجلسون حول النار فى ليل شتاء يفكرون فى الأشباح والأرواح ، بينما الريح تعول حول الكوخ الصغير ، وانما كان رعب الرجل الناضج أمام غموض الحياة الانسانية •

وقد عاد ترجنيف فى قصصه الأخيرة الى القلب الأول الذى كان قد استعمله ، قالب القصة الطويلة القصيرة • ولأننا نحتاج

احتياجا شديدا الى مصطلح لها فربما يجب أن نتجاهل المعاني
الجانبية المنحوسة لكلمة nouvelle لوصف الرواية القصيرة ،
أو القصة الطويلة القصيرة . ومن السهل ادراك الفرق بين القالبين ،
ولكن وصفه أصعب من ذلك بكثير . وعندما نتناول الفرق بين
الرواية تبرز صعوبة أخرى .

إن « يرمولاي وزوجة الطحان » أقصوصة ، أو Conté

إذا كنت تتحمل المصطلح الفرنسى . ومعنى هذا أن كل السرد قد
ركز فى حادث واحد فرد عن طريق ضغط حوادث عدة سنوات فى
حوادث ليلة واحدة بمساعدة تكنيك « الارتداد » ، والقصص غير
المباشر . وهذه الطريقة خطيرة الى الحد بعيد الا اذا استخدمها فنان
مدقق جدا ، لأن التأليف بين العرض والنمو لا يبلبل القارئ وبجهد
فحسب ، ولكن ربما كان الكل أيضا شيئا مختلفا تماما عن مجموعة
الأجزاء ، ذلك كما فى قصة من قصص موباسان ، سأناقشها ،
حيث تحولت قصة صغيرة مؤثرة الى مهزلة غير مناسبة . ولو كنت
سأكتب قصة « يرمولاي وزوجة الطحان » كما ذكرت فأننى كنت
سأفضل قالب القصة الطويلة القصيرة ، وأبدأ منذ البداية بأرينا ،
وأصف تجاربها مع زوجة زفر كوف ، هذا « الملاك فى صورة انسان » ،
وأتابع اليأس الذى قادها الى علاقة حب مع بتروشكا . ثم أحاول
أن أصف كيف أن زواجها من رجل عجوز غير انسان حولها الى
عشيقة عارضة لمتلاف مثل يرمولاي .

لكنه كان ينبغى فى نفس الوقت أن أسأل نفسى عما اذا كانت
القصة يمكن أن تحكم مطلقا بهذه الطريقة . ومنزلة قالب الأقصوصة
أن كل شئ ينتهى قبل أن تبدأ القصة الأصلية . ومهما كان نوع
أرينا وبتروشكا فى الحياة الحقيقية ، ومهما كان نوع الصراع الذى
تحملاه فى وجه مصيرهما ، فإن مصيرهما كان قد تقرر فعلا ، وهذا

هو موضوع قصة ترجنيف . وإذا أخذت شخصيتهما فى الاعتبار فلا بد أن أسأل نفسى عما اذا لم يكن بعض الضعف فيهما مسئولا عن مصيرهما ، وعما اذا كانت تفاصيل صراعهما ضد المصير من الأهمية بحيث تبرر وصفى لها . والسؤال هو عما اذا كنت ، على وجه التحديد ، سأحول الاهتمام عن الأناية القاسية التى كانت ستحكم عليهما بالفشل والتفرد على كل حال ، عما اذا كانت - « دوقتى الراحلة » يمكن أن تروى على الاطلاق من وجهة نظر الدوقة . وإذا حاولت أن أكتب القصة بهذه الطريقة فاننى سأخطو فعلا خطوة فى الطريق الى الرواية .

لكن هذه الطريقة هى التى اختارها ترجنيف لكتابة القصص فيما تبقى من حياته . وحتى على فرض أن مجموعة قصصه الطويلة القصيرة لم تكن لتكون كتابا جميلا مثل « صور أدبية لرجل رياضى » فانها كانت ستحتوى على ثلاث روايات هى « الساعة » ، و « بيونين وبابويورين » و « صور قديمة » .

ان السبب الذى من أجله ناقشت هذه الأعمال على أنها قصص ، لا على أنها روايات ، يوضح صعوبة تحديد الفرق بين القصة الطويلة القصيرة وبين الرواية . والمشكلة تزداد سوءا بإضافة وجهة نظر الناشرين والجمهور . كان يعتقد فى العصر الفيكتورى الانجليزى أن الرواية عبارة عن قصة فى ثلاثة أجزاء ، وفى مائتى ألف كلمة . أما فى وقتنا الحاضر ، حيث صبر الناس أقل ، وحيث تكاليف النشر أعلى ، فإن الطول المقبول هو ثمانون ألف كلمة . وسيقول لك أى ناشر ان الجمهور لا يلتفت الى أى شئ يزيده عن هذا . لقد قال السيد م . ف . فورستر الذى يعرف عن ذلك أكثر من أى منا « وربما ذهبنا الى الحد الذى نضيف فيه أن الحد ينبغي ألا يقل عن خمسين ألف كلمة » . وروايات جورج سيمنون ، التى يقبلها الجمهور الفرنسى على أنها روايات ، كلها فى حوالى ثلاثين

الف كلمة ، ولكنها عندما تترجم الى الانجليزية تنشر عادة في جزئين ، لكى يزداد شبيها بالروايات الحقيقية . والذي أعنيه بهذا هو أن الرواية ليست قالباً أدبياً فحسب . انها أيضا تقليد . وينبغي فى مناقشتنا للقلب أن نحذر من أن ندع التقليد يقحم فى المناقشة .

ان روايات ترجنيف ليست طويلة ، وتكاد دائما تخفق فى الوصول الى الثمانين ألفا المقدسة . ولعل هذا هو السبب فى أن السيد فورستر قلل من العدد المحدد ، اذ أنه من غير المعقول أن يستثنى من تعريفها واحدا من أعظم الروائيين . ان قصص ترجنيف الطويلة القصيرة نادرا ما تكون قصيرة . وهى لا تلائم بسهولة جامعى المختارات من القصة القصيرة . غير أننى أظن أننى على حق حين أقول ان رواياته روايات ، وان قصصه الطويلة القصيرة قصص قصيرة مهما كانت الصعوبة فى تحديد الفرق بينهما . لقد قام دمتري مرسكى ، ووضح أن هذه المشكلة المعينة قد أزعجته ، بتحديد واضح للفرق عندما أشار الى أن القصص الطويلة القصيرة لا تشتمل على المحادثات المسهبة عن الأفكار العامة ، التى تبعث على السأم فى أحيان كثيرة ، والتى توقعها الجمهور الروسى من الروائى الجاد . وكنت قد كتبت ، قبل أن أقرأ مرسكى ، قائلا ان الفرق يتجلى فى أن الشخصيات فى القصة الطويلة القصيرة لم يكن يقصد أن تكون لها أهمية عامة بخلاف شخصيات الروايات . ولعل هذه طريقة أخرى للتعبير عن نفس الشيء . واذا كان ذلك كذلك فأننى أظن أن هذا التعبير أكثر دقة . وعلى كل حال فإن تشيكوف الذى كان قصاصا صريحا وبسيطا كان لديه اتجاه لتقدير هذه المناقشات المرهقة حول الأفكار العامة فى قصصه ، ولكن هذا لم يجعل منها روايات . وقصة « مبارزة » ، التى تبلغ حد كثير من الروايات طولا، مليئة بهذه المناقشات ، ولكنها تظل ببساطة قصة قصيرة . ولعلنى

كنت أهتم بهذه النقطة لأنها فى نفس الوقت تتلاءم مع وجهة نظرى فى الفرق بين الرواية والقصة على أنه فرق بين الشخصيات التى تعامل على أنها شخصوس ممثلة لغيرها ، وبين الشخصيات التى تعامل على أنها متبوذة ، ومنفردة متوحدة .

تلك هى الطريقة التى أحدد بها الفرق بين رواية مثل « الآباء والبنون » وبين قصة قصيرة رائعة مثل « بيونين وبابويرين » . يستعمل ترجنيف فى كليتيهما النماذج التى وجدناها فى « خور وكالينتش » و « قبل الموعد » فكل قصة تمثل الصراع بين الرجل العملى والرجل الحالم ، بين كيشوت وهاملت كما كان سيقول ترجنيف . بابويرين فى القصة القصيرة رجل عملى . وهو ابن خير شرعى لعائلة طيبة كان قد حمى وأوى شويعرا فقيرا عجوزا هو بيرفين . وهو يرسل جزءا من الوقت كاتبا شند امرأة وصفت على أنها جدة الراوى ، وهى فى الحقيقة أم ترجنيف ذاتها . ترسل هذه المرأة عبدا لها الى المنفى لأنه لم يخلع قبعته بنشاط كاف لتحياتها (اعتاد ترجنيف أن يرى الزائرين من النافذة التى جلست لديها أمه عندما كان يأتى ضحاياها المساكين ليقدّموا فروض احتراهم قبل أن يذهبوا الى الجيش أو الى المنفى) ، ويحتج بابويرين على ذلك ، ويفصل .

ويقع الحدث التالى بعد سبع سنوات . لقد التقط بابويرين بطة أخرى عرجاء ، فتاة يتيمة من عائلة طيبة اعتزم أن يتزوجها تدعى موسى بافلوفنا . ولكن موسى تصبح بدلا من ذلك عشيقا لصديق عديم الفائدة من أصدقاء الراوى . وبعد ائنتى عشرة سنة يقابل الراوى بابويرين وموسى بافلوفنا مرة أخرى . لقد مات بيونين ، وموسى التى نبذها عشيقها أنقذها بابويرين مرة ثانية وتزوجها . وقد أرسل بابويرين الى سيبيريا سجيننا سياسيا ،

وتبعته موسى . وعندما مات هناك استمرت هى فى عمله من أجل الثورة . امرأة مخلصه ، ولكن منابع المرح جفت فى داخلها .

كان من الممكن بسهولة أن تكون هذه القصة الرائعة ، وهى واحدة من روائع القصص العظيمة ، موضوعا لرواية كاملة الطول . ولكنها ، كما عالجها ترجنيف ، لم تبدأ حتى فى أن تكون رواية على الإطلاق . وربما قلت مع مرسكى انما كان ذلك لأنها ليست موزعة على الطريقة العادية للرواية الروسية . وقد أحى رأى الشخصى فى أنها ليست رواية لأنه ليست لها عمومية الرواية . وتمثل الشخصيتان فى العنوان الصراع الأساسى عند ترجنيف بين الفعل والشعر ، ولكنه ليس من الممكن أن يتعرف القارئ على نفسه فى أى منهما . انهما جده خاصتين ، وجده غريبتين ، وينبغى أن أصل الى جده القول بأنهما مضحكتان . ان شعور القارئ هو نفس شعور الراوي :

« أثار فى بابينورين شعورا بالعداوة امتزج به لفترة ما ، على كل حال ، شىء قريب من شعور الاحترام . أو لم أكن خائفا منه ؟ اننى لم أنج من خوفاً منه حتى عندما كانت القسوة الحادة لسلوكه معى فى البدنية قد اختفت ولا حاجة الى القول بأنه لم يكن لدى خوف من بيوتين . اننى حتى لم أحترمه . لقد نظرت اليه ، دون أن أطف المسألة كثيرا ، على أنه « بلياتشو » ، ولكننى أحببته من كل روحي » .

ان بابينورين واحد من أعظم الشخصيات التى صورت فى الأدب ، وعندما قابلت أخيرا رجلا يشبهه فى الحياة الحقيقية وجدت نفسى تماما مع المشاعر التى صورها ترجنيف بمنتهى الروعة . احترام ؟ نعم . اعجاب ؟ ربما . لكن تعرف على النفس فيه ؟ مستحيل . ويتساءل الانسان فحسب عما اذا كان مصيره تحت أى حكومة سوف لا يكون قائما بنفس الدرجة .

قام السيد ادموند ولسن فى مقالة له عن « ترجنيف والقطرة
التي تمنح الحياة » بتحليل قصة طويلة قصيرة جميلة أخرى هي
« الساعة » . ومع أن تحليلاته ذكية فانها لا توضح فحسب ضعف
نمط خاص من النقد الأمريكى ، وإنما توضح نوع سوء الفهم الذى
يحدث عندما يعالج القصة القصيرة ناقد عظيم متعود على فن الرواية .
كتب السيد ولسن :

« فى هذه الحكاية العبقريّة تهدي الى الراوى ساعة من ابيه
فى العماد . وهو موظف فاسد فقد وظيفته لكنه ما يزال دائماً
يضع « البودرة » على شعره انه سعيد بالهدية فى البداية .
ولكن ابن عم له . كان والده قد أرسل الى سيبيريا لنشيطات
مهيبة وآراء ثورية . يفحص الساعة بعناية . ويعلم أنها قديمة
ولا قيمة لها . وحين يعلم أنها هدية للصبي من ابيه فى العماد
يخبره بأنه ينبغي ألا يقبل هدايا من مثل هذا الرجل . ان الراوى
يعبد ابن العم هذا . وتتكون بقية القصة من مجاولاته التخلص من
الساعة بدفنها أو اعطاها لأحد . ولكنه دائماً ، تحت ضغط عائلته
أو اعجابه الذى لا ينطفئ بها ، يضطر الى استرجاعها من جديد .
ماذا تمثل هذه الساعة ؟ النظام الاجتماعى القديم ؟ فساد روسيا
القديمة ؟ الأب والأب فى العماد لصان ؟ . والساعة بوضوح مسروقة
مع أن الصبي لم يدرك ذلك . وأخيراً تنتهى من حياتهم عندما يرمى
بها الثائر القوى الذهن الى النهر فى مقابل أنه هو نفسه كاد ينسقط
ويغرق » .

ولعل السيد ولسن قد تعمق الى قلب مقصود ترجنيف فى
هذه القصة الطويلة القصيرة المحببة ، وهى قصة خفيفة الى جانب
« يونين وبايبورين » : ولكن مع مرح محبب يتدرج جداً عند ترجنيف
وأنا أتمنى لو لم يفعل ، اذ اثنى لا أحب أن أتصور ان الشيء الذى

يبدو أنه متحرك من الداخل فمحبس متحرك حقيقة من الخارج بالرغبة من تلقين درس ما ولا أظن أن ترجميف أراد ذلك ؛ لأن أول شيء ينبغي ن يلاحظه الناقد أن لدينا ، مرة أخرى ، كيشوت وهاملت مجتمعين في ذلك الصبي الأكبر الأخرس اللطيف ، دافيد ، والأصغر الأكثر شاعرية ، أليكس ، الذي يروي القصة . وهاملت ، كما هي العادة عند ترجميف هو الذي يعتمد على غيره . وتحكى القصة حب دافيد لرايسا الصغيرة الضعيفة التي يصاب أبوها « بجلطة » ينتج عنها أنه يخلط بين الألفاظ في كلامه ، والتي لها أخت صغرى صماء بكاء . ومن محاجر عيني دافيد المحبة ترى محاولة رايسا البطولية مساعده قريبيها اللذين لا حول لهما . وقد رويت قصة الحب السحرية هذه في نعمة جزن شخصية متزايدة جعلت الراوى ، الذي يحب دافيد حقا ويعجب برجولته وشجاعته . هو نفسه هاملت الذي يتردد عند كل قرار تافه . . . رويت بحيلة وقحة في ثوب ساعة ، ساعة رخيصة ، شيء عادى جدا الى درجة أنه يبدو من المستحيل أنه يمكن أن يخلق صلة ما بين هذه الشخصيات المعقدة . أما بالنسبة لاختفاء السيد ولسن للساعة من حياة الشخصيات فانه تجاهل حقيقة هي أن الراوى أنهى قصته بما يأتى : لكن فى « درج » سرى بمكتبى تحفظ ساعة قديمة فضية فيها ورود مرسومة على وجهها ، اشتريتها من بائع يهودى متحول اذ راعتنى بشبهها بالساعة التي أهديت لي مرة من والدى فى العباد . ومن حين الى حين ، عندما أكون وحدى ، ولا أتوقع أى إنسان ، أخرجها من صندوقها ، وحين أحملق فيها أسترجع أيام شبابى ، ورفيق هذه الأيام التي انتهت دون عودة .

هل هو حقا « النظام الاجتماعى القديم » ذلك الذى يحتفظ به الراوى فى « درج » مكتبه ؟ وهل من الممكن أن يكون فنسداد رونسيا القديمة هو ذلك الذى يتلكا عنده ؟ لا بالتأكيد . ان الدرس الذى

يعلمه ترجنيف ، على قدر ما يتخيله الانسان معلما لآى شىء على
الاطلاق ، هو ما تعلمه هذه الأبيات البالغة فى تصويرها
« الكاريكاتيرى » ، والتي بخست حقها :

« كن طفلا خيرا ولطيفا ،

ودع ذلك الذى سيكون ذكيا ،

يفعل أشياء نييلة ، لا أن يحلم بها طول النهار ،

ومن ثم يجعل الحياة ، والموت ، وذلك الأبد الواسع ،

أغنية واحدة عظيمة حلوة » .

ولعل قصة « صور قديمة » أعظم قصص ترجنيف . ولو أننى
كنت أجيب عن سؤال غيبى يقول « ما أعظم قصة فى العالم ؟ » فربما
وقعت عليها حقا . انها ليست مسلسللة ، ولكنها ليست على وجه
الدقة قصة قصيرة على طريقة القصص فى « صور أدبية لرجل رياضى » .
لقد كتبت بعفوية على طريقة « الذكريات » ، والقراءة الفاحصة
فحسب ، هى التى توضح كيف أنها مؤلفة بتمعن . وموضوعها القرن
الثامن عشر الذى أحبه ترجنيف . وهو ممثل من خلال شخصيتى
زوجين عجوزين يوضحان كل ما ارتأى ترجنيف أنه رائع فى ذلك
القرن الرائع . وهما موصوفان بخفة ومرح . ويمكن هنا أن يجلس
الانسان مستمتعا بحكاية أخرى مثل حكاية جوجول « أصحاب الأملاك
المتخلفون » مع صور بوب وجون الرائعة للزوجين العجوزين البارعين .
ثم يموت الرجل العجوز . وفجأة يعمق جو القصة كله فى ذلك المنظر
العجز الذى لم يكن من الممكن أن يكتبه أى كاتب قصة أخرى فى
العالم . ان الطرف العائلية الصغيرة فى القسم الأول تتكرر ولكن
بحدة تكاد تكون غير طبيعية :

« وصاحت فجأة : أليكسيس ! لا تخفنى ! لا تغلق عينيك ! هل تتألم ؟ ونظر العجوز الى زوجته قائلاً : لا .. لا ألم .. لكنه من الصعب .. من الصعب أن أتنفس » . وبعد فترة صمت قال « مالانیا . اذن فقد مرت الحياة . هل تذكرين عندما تزوجنا ؟ أى زوجين كنا ! » . نعم كنا يا زوجى الوسيم . الفاتن أليكسيس » . صمت الرجل مرة أخرى . « مالانیا يا عزيزتى ، هل سنستقابل مرة أخرى فى العالم الآخر ؟ » . « اننى سأصلى لله من أجل ذلك يا أليكسيس » ! . وانفجرت المرأة العجوز بالدموع . « هيا ، لا تبك ياساذجة . ربما يجعلنا الله القدير عندئذ شبابا من جديد . ومرة أخرى سنكون زوجين لطيفين ! » . « سيجعلنا شبابا يا أليكسيس » ! وقال أليكس سيرجيتش « كل شئ ممكن عند الله . انه يفعل الأعاجيب العظيمة » . ربما يجعلك عاقلة .. هناك يا حبيبتى . لقد كنت أمزح : دعينى أقبل يدك » . « وأنا أقبل يدك » . وقبل العجوزان يد كل منهما الآخر فى وقت واحد ..

وبدأ أليكسيس سيرجيتش يزداد هدوءا ، ويفوص فى السماع ، ولاحظته مالانیا بافلوفنا بحنان ، وطردت الدموع من هذب عينيها بأطراف أصابعها . واستمرت جالسة هناك لمدة ساعتين . تساءلت المرأة العجوز فى همس مظهره الضراعة وناظرة فى تلصص من خلف أرينارخ الذى وقف فى الباب كالعمود دون حراك ، محملا بامعان فى سيده الذى ينتهى ، تساءلت : هل هو نائم ؟ وأجابت مالانیا بافلوفنا أيضا فى همس : « انه نائم » . وفجأة فتح أليكس سيرجيتش عينيهِ وغمغم « يا صاحبتى الوفية . يا زوجتى المكرمة . سأنحنى على قدميك الصغيرتين بكل حب وإخلاص . لكن كيف أنهض ؟ دعينى أشر اليك بعلامة الصليب » . واقتربت مالانیا بافلوفنا ، انحنى ... لكن اليد التى كان قد رفعها سقطت على اللحاف فى ضعف ، وبعد لحظات كان أليكس سيرجيتش لاشئ » .

يوجد فصل ممتاز في « البجوتكورت جورنالز » ناقش فيه
أصدقاء ترجنيف من الفرنسيين ، فلوبيير والكتاب الآخرون من
جماعته ، فكرة مؤداها أنه لم يكن أحد منهم مطلقاً في حالة حب .
ومع ذلك انصتوا باعجاب الى ترجنيف وهو يخبرهم كيف أنه
كان في حالة حب مع جارية . لقد ظنوا أن ذلك شيء غريب ، وربما
لم يظنوا ذلك بنفس المستوى من الغرابة لو أنهم كانوا قد قرءوا
« صور قديمة » .

وفجأة يفلت ترجنيف بجفاف الى ما يلوح كأنه استطراد كامل
يتعلق بحوذي يعمل عنده رجل عجوز ، وهو عبده له موقف مشكوك
فيه كان لابد أن يعاد أخيراً الى مالكه الشرعى . وقد حدد بأنه سيقتله
إذا أعيد إليه ، ولم يعر أحد تهديدات المازح الصغير اهتماماً ، حتى
قتل سيده فعلاً في يوم من الأيام . وقد أرسل الى المناجم ليقتضى بقية
أيامه هناك . « كانت أوقاتاً جميلة عزيزة لكن كفى منها ! » . وتنتهي
القصة . أنه ليس كل القرن الثامن عشر فحسب ذلك الذي عبر عنه
في تلك القصة المعجزة ، ولكنه كل ترجنيف كذلك . وقليل هم
هؤلاء الكتاب الذين كانت لديهم المادة الضرورية من الإنسانية مثلما
كانت لدى ترجنيف .

٢ مسائل ريفية

كان أ. ي. كوبرارد يقول انه اذا كان سيخرج كتاب مختارات من القصص القصيرة فان مهمته ستكون مهمة سهلة ، اذ ان نصف الكتاب سيكون من تشيكوف ، والنصف الآخر من موباسان . هكذا كانت شهرة موباسان عندما كان كوبرارد في شبابه ، لكنني اشك فيما اذا كانت كذلك الآن .

وقد عمل جوستاف فلوير ، الذي كان صديقا مقربا لعم موباسان ، مستشارا أدبيا لابن أخيه ، أمده بنصائح غالية سجلها موباسان أخيرا في مقدمة ، « بيروجون » : « جعلني أرى ، في كلمة واحدة ، الناحية التي يختلف فيها حصان عربي واحد عن خمسين حصانا آخر قبله أو بعده » . وهذا ملخص آخر عبارة نقلت الى في شبابه من كاتب آخر ممتاز يكبرني سنا ، اذ قال لي ليام أوفلاهورتي فيما بعد « اذا كنت تستطيع أن تصف دجاجة تعبر الطريق فانت كاتب حق » . ولم ينفعني هذا بشيء ، ولا أستطيع حتى اليوم أن أصف حصان عربي ولا دجاجة .

أمكن لفوير قبل موته بقليل أن يشيد بقصة موباسان « بولدي سويف » على انها رائعة . وهي كذلك . انها قصة طويلة قصيرة عن

« حمولة عربية » من الفرنسيين مسافرة أيام الاحتلال الألماني بعد حرب سنة ١٨٧٠ . كان من بين المسافرين بغى اسمها بول دى سوييف أو رولى بولى ، وقد كانت بعيدة النظر الى الحد الذى زودت فيه نفسها ب زاد الطريق . لذا فان رفاقها فى السفر ، الذين كانوا قد أهملوا فى اتخاذ مثل هذا الاحتياط ، والذين كانوا قد سخروا بها فى البداية لانحطاط مهنتها ، اضطروا الى أن يكونوا مؤدبين عموما معها بداعى الطمع . وفى الطريق أوقف الألمان العربى ، ولم يسمحوا لها بالمرور حتى تسلم البغى نفسها للضابط الألمانى . ولأن البغى كانت مخلصة لوطنها حقيقة فقد رفضت .

هذا كله حسن جدا ، ولكنه يعطل رفاقها فى السفر . وهم مضطرون لاستعمال حجج قوية مع الفتاة الساذجة لاغرائها بالموافقة . وكانت أقوى الحجج ؛ لأنها كانت مباركة من جانب الكنيسة ، هى وجهة نظر « أخت الرحمة » التى عبرت عنها بقولها « ان الفعل الذى يستوجب اللوم فى نفسه قد يتحول الى فعل يستحق التقدير لاختلاف الدافع الذى يدفع اليه » . وهذه قاعدة مسيحية حولها يبتس الى شعر رائع فقال :

« ان ضوء الأضواء يتجه دائما الى الدافع لا الى الفعل
وظل الظلال يتجه دائما الى الفعل فحسب » .

وتضحى بول دى سوييف بنفسها مدفوعة بأعلى الدوافع من أجل مصلحة الجماعة ، وذلك مثل الأب جوتشر فى قصة « دوديت » والكونتيسة كاتلين فى مسرحية ييتس . وفجأة تتحول الجماعة من « ضوء الأضواء الى ظل الظلال » ، وتنبذها جانبا بعد أن استغفلتها . وحين تواصل العربى سيرها يعامل رفاق السفر الفتاة المسكينى باحتقار صريح . وهم لم ينسوا فى هذه المرة زادهم ، بينما نسيته هى فى محنتها . وبما كلون أمانها دون حياة ، بينما تجلس هى بينهم تبكى جوعها ومهانتها .

تلك قصة رائعة ولاشك ، ولكنها قطعاً ليست مبهجة . ليست القصة التي تجعلك تفكر بطريقة أحسن فى نفسك ، وفى أخوانك الرجال . وبالرغم من ذلك فهى رائعة . فحتى هنا فى أول قصة منشورة له يأتى موباسان أمامنا متسلحاً بموضوعه الخاص ، وهو الجماعات المغمورة جنسياً فى القرن التاسع عشر الأوروبى . لقد عالجه آخرون من قبل ولاشك ، ولكنه كان الرجل الذى طبعه بطابعه ، الرجل الذى ربط نفسه علانية بالبغايا ، وبالفتيات ذوات الأظفار غير الشرعيين . لقد عومل هؤلاء « كنكتة » قبيحة حقاً ، حتى أرساهم هو كموضوع حقيقى ، نكتة من نكات قاعات الموسيقى ، والصحف الهزلية التى عرفت الحقيقة الكامنة وراء نفاق العصر البراق . وحتى حين يختلف الإنسان مع موباسان لاصراره على تلك « النكتة » القبيحة ، كما كان يفعل كثيراً ، فإنه يختلف معه لتجاهل رؤيته الخاصة فى الحياة ، تلك الحقيقة التى جاء إلى الحياة ليوضحها . ولعل حياته نفسها كانت مثلاً ؛ لأنه ما كاد يبلغ الشهرة حتى حطمه الزمن الذى اجتاح كل الجماعات المغمورة التى كتب عنها . وتلك هى ، كما قال أرنولد ، مأساة الشاعر الحقيقى : « أننا نصير إلى ما نتغنى به » .

ذلك هو موضوع موباسان المفضل ، وقل الموضوع الذى ملك عقله أن شئت . وقصصه العظيمة جميعاً تعالجه . فقصته « بيت تيلير » مثلاً التى تبدل إلى رائعة حقاً ، وتفوق كثيراً فى روعتها « بول دى سويف » تتناول بيت دعارة فى فيكامب ، وهو بيت الدعارة الوحيد فى المدينة . ينزعج المواطنون المحترمون الذين يتقابلون هناك ليلاً عندما يجدون أن بيت الدعارة مغلق ، وعليه عبارة تقول : « مغلق بمناسبة العشاء الربانى الأول » (وأعتقد أن هذه هى الشرارة الحقيقية التى أشعلت النار فى خيال القصاص) . ويتبين أن « المدام » ، المتسافرة لحضور « العشاء الربانى الأول » لابنة اختها فى قرية ريفية ، رأت أن تأخذ معها أعضاء بيت الدعارة الخمسة حتى تقيهم مما قد يتعرضون له من ضرر . وتصبح النسوة

الخمسة موضع اثاره فى القرية . ويغرى جمال الريف ، وصلاة العشاء الربانى شخصيات البغايا المشرفة فى العاطفة ، ويذكرهن بشبابهن وبراءتهن ، فيظهرون سلوكا مهذبا من النسك الذى تصحبه الدموع . ويخطب قسيس الابراشية ، وهو فى سن أصغر واحدة منهن ، خطبة قصيرة اطراء لايمانهن وعطفهن ، وتنتهى القصة بعودتهن الى فيكامب وارتياع وجماس زبائنهن هناك . ان « المدام » والفتيات على نفس المستوى من السرور بالعودة الى الديار ؛ لأن كل واحدة تشعر بأنها نجت من العفة باعجوبة .

ان التعنيف العام للضحية « بول دى سويف » مسالة لاقرها ، او أتمنى ألا اقرها . ولكن الشعور المؤقت بالخلاص من حتمية العفة شعور يشترك فيه على ما أظن أشد الرجال والنساء احتشاما . وذلك شئ فيه مبالغة بالطبع ، ولم يكن موبسان ليستطيع أن يقاوم مطلقا المبالغة فى احداث التأثير . ان خطاب القس ، مثل لاهوتية « أخت الرحمة » فى « بول دى سويف » ، يلج على نقطة تكررت مرة حتى أجبرت تلميذ قصة قصيرة غنيا مثل أن يسأل عما حدث لحصان العربى . اننى آخر انسان على وجه الأرض ينبغي أن يطلب منه التعرف على حصان العربى ، ولكننى أتوق الى اشارة بسيطة تمكننى من التعرف على القس أو على الراهبة . ومع ذلك فان قصة « بيت تيلير » عمل فنى عظيم ومشرق مثل صور « تولوز - لوتريك » لميت البعارة التى تشبهه الى حد كبير .

وتتنمى كل من قصة « بيت تيلير » و « بول دى سويف » والقصة الجميلة « قصة فتاة الحقل » الى مجموعة صغيرة من القصص كتبت تحت التأثير المباشر للفلويد . وهى قريبة من طريقة فلويد فى التوسيع الثرى ، توسيع الرواى ، الذى أجده غالبا فى بعض الأخيان . كما فى الفقرات الافتتاحية من « بول دى سويف » التى يمكن أن تكون

جميلة جدا في رواية من ثمانين ألف كلمة . لكن موباسان بدأ بعد موت فلوير بقليل يكتب للصحف الأسبوعية بانتظام بطريقة يضحي فيها بالأسلوب من أجل العنصر القصصى . وبما أن العنصر القصصى ربما كان نوعا من الأسلوب فإنه من الأدق أن نقول أن الأسلوب يضحي به من أجل الأحداث .

وعلى الرغم من أنني أجد أسلوب القصص المبكرة بالغ الصنعة فأننى أشد تمردا بكثير على كرازة القصص المتأخرة . وإذا كان لى أن أختار بين ما هو زائد عن الحد وما هو أقل من المطلوب فأننى أختار ما هو زائد عن الحد . وحتى مدام دي موباسان التى لم تكن ناقدة عظيمة اشتكت الى ابنها من أنه يبدأ قصصه بسرعة شديدة ، ومن غير تحضير كاف . ويبدو لى أن هذا صحيح تماما . فموباسان يعبر عن معنى قصته المرة تلو المرة دون أن يقنعنى بأن الشخصيات التى يعبر عن المعنى من خلالها كان لها وجود على الإطلاق . إن العمل الفنى ، كالمناقشة الفلسفية ، ليس زائدا فحسب عن مجرد المعنى ، وإنما هو بحكم طبيعته ذاتها يختلف عن المعنى . إن معنى القصة القصيرة ينتمى الى الحكاية الأساسية ، وهى أن بيت الدعارة مغلق بمناسبة « صلاة العشاء الربانى الأول » . وكان من الأفضل ، بالنسبة لما يهتم به الناقد الأدبى ، أن يخلق ذلك فى المهد . وأنت لا تستفيد معنى قصة « بيت تيلير » إذا عبرت عن المعنى القائل بأن ألقى الناس فى صلاة العشاء الربانى الأول هن البغايا . إنك لا تبدأ حتى فى المسة ؛ لأن سطح القصة القصيرة كالاستفحة ، تلتصق به مئات الانطباعات التى لاصلة لها على الإطلاق بالأحداث .

ولعل هذا هو السبب فى أنه لا شئ من القصص المتأخرة لموباسان يترك فى نفسى الانطباع الذى تتركه قصة « بيت تيلير » . وفي نفس الوقت توجد مجموعة كاملة من القصص لها نفس النوع من الجاذبية النفسية لى . إنها جميعا تتناول كلف موباسان بالجماعة المغيرة التى

نصيب من نفسه متحدثا باسمها . خذ مثلا مجموعة قصص مثل « فى الغابة » و « نرق » و « رحلة ريفية » التى تتناول موضوعا واحدا . فى « رحلة ريفية » تتصل أم وابنتها ، وهما تقضيان اليوم فى رحلة مع الأب وخطيب البنت ، يعاملى تجديد . وبعد عام عندما يعود أحد عاملى التجديف الى نفس المكان يجد الفتاة هناك مع زوجها الثقيل . وفى « فى الغابة » تخرج فتاة عفيفة الى موعد غرامى مشترك ، وتتوغل صدقتها مع صاحبها فى الغابة ليتمكنوا من اتصال حقيقى ، ولكن عندما يحاول صاحبها أن يفعل معها نفس الشيء تنهره . ويتزوجان ويعيشان حياة لا بأس بها ، وبعد سنوات ، عندما يتقدم بهما السن ويسامان العيش ، تعود الزوجة بزوجها الى الغابة حيث حاول الايقاع بها ، وتجبره على الاتصال بها . ويقبض عليهما لهذا السلوك الشائن . وتدافع الزوجة عن نفسها أمام العدة ، وهو رجل معقول ، فيبرى القضية . وفى « نرق » تكتشف زوجة شابة ، متزوجة زواجا سعيدا ، أن الحب يهرب من بين يديها فى رقابة ومسئولية الحياة الزوجية ، فتجعل زوجها يأخذها الى مقهى حقير ، حيث أخذ فعلا كثيرا من عشيقاته . ويتظاهران بأنهما غير متزوجين ، وأنها فى الحقيقة تخون زوجها حتى ولو كان ذلك معه هو . وفى وقت الغداء تجعل زوجها يخبرها عن النسوة الأخريات اللاتى أخذهن الى هناك . وتلقى بذراعيها حول رقبتة وتقول وهى جالسة : « نعم ، لابد أن ذلك كان مسئليا جدا على أى حال » .

ليس من الضروري أن تكون ناقدا أدبيا لكي تدرك أن موباسان، كاي كاتب آخر عندما يتعب ويأخذ فى تكرار نفسه ، أو عندما يكون فى أوج قوته ولا يزيده على تكرار نفسه ، يكتب نفس القصة مرة بعد أخرى : وأحسن النسخ ولاشك هى الأولى ، لأن ما فى « رحلة ريفية » ليس الملقى فحسب ، بل وجمال النهر ، والغابات ، وغناء الطيور الذى يحولنا عن المعنى . وتفسد قصته « فى الغابة » بالنسبة لى على الأقل ، باعتقال الزوجين العجوزين ومحاكمتهم المضحكة من أجل

السلوك الشائن . ان لدى موباسان من المعلومات السيكولوجية ما يكفي لجعله يدرك أن المرأة التي تعوض في الواقع عما تعتقد أنه كان ينقصها في حياتها السابقة من الحب تموت- قبل أن تعترف بهذا . والاعتقال وسيلة واحدة فحسب من الوسائل الخشنة التي استخدمها لجعل المعنى أكثر وضوحا فيما يتصل برجل الأعمال المتعب ، وزوجته الخائبة الأمل . ولكن المعنى ليس معنى خسيئا ، وربما كان هناك عناء في صياغته ، ولكن لا عناء في فهمه . ان الإلهام الفني موجود طول الوقت في القصص الثلاث ، وهو الخوف عند النسوة جميعا . وحتى عند النسوة الصالحات التقيات : مما يقلق في الحياة . وكذلك الدفء ونشاط الشعور الحيواني بين الجماعات المغرور ، الذي يعرفونه من مسافة بعيدة ، أو في لحظات

شاهدت في إحدى الليالي في شوارع من شوارع ديلن منظرًا فريدا بين أفاق وبقي تحطم مشروعهما الصغير ، أمله في بيت وأملها في زوج . وشيئا فشيئا خلعت البغى قطع الملابس القليلة التي كان قد اشتراها لها ، ورمتها عند قدميه ، ووقفت ترتعش في هواء الليل البارد . ونظرت حول فجأة فرأيت فتاة جميلة كانت تشاهد المنظر أيضا . وأدركت أنها كانت ببساطة أهم شخصية في المجموعة . كان على وجهها نظرة أستطيع أن أصفها فحسب بأنها « نظرة نشوة » . ان موباسان كان سيتبع هذه الفتاة الى منزلها .

وموباسان جيد بنفس الدرجة حينما تأتي الى الفتيات اللاتي لهن أطفال غير شرعيين ، وحينما تأتي الى الأطفال أنفسهم . تصف قصة « أب سيمون » ، وهي من أوائل قصصه وأطفالها ، بطفلا صغيرا غير شرعى تسوقه تعبيرات زملائه في المدرسة بأنه لا أب له الى حافة الانتحار . وينقذه حداد القرية من أغراق نفسه ، ثم يوافق ، وقد أدرك شعور الطفل بالنقص ، على أن يصبح أباً له . وهذا حسن ، ولكن الى أن يكتشف الأطفال أن الحداد ليس زوج والدته سيمون .

حينئذ يبدون في مضايقته من جديد . ويذهب سيمون بمطاعة مرة أخرى الى الجحاد الذي يتزوج الأم حرصا على أن يجعل من المسألة شيئا ذا فائدة . انها قصة لطيفة ، وعاطفية متطرفة اذا شئت . ولكنها تعبر ، كما كان موباسان يخاف أن يفعل في أكثر الأحيان ، عن تعاطفه الحقيقي مع جماعته المغمورة .

« هناك أشياء لا يخبر بها الانسان كل الناس ، ولا يخبر بها محاميا أو قسيسا . كل انسان يفعلها ، وكل انسان يعرفها ، ولكنها لا تذكر الا اذا لم يمكن تفاديها » . ان كلمات الأب الذي يموت هذه في « الهوتوتس الأب والابن » تعبر عما يستولى على ذهن موباسان ، وعن مشكلته . ولذلك فهو يكتب قصة أخرى طاردتني منذ أن قرأتها . أصبح « هوتوت » العجوز عشيقا لفتاة مسكينة أنجبت منه طفلا . ويعترف بذلك لابنه وهو على فراش الموت ، ويوصي الابن أن يزورها ويصلها . ويفعل « هوتوت » الصغير ، وهو ابن مخلص ، هذا ، وتصبح عشيقته له بدورها . هذا أقبح موضوع من الممكن أن يتصوره كاتب ، ولكن لأن موباسان كان منفعلا به فقد تحول عنه الى قصة جميلة .

عندما يسمح موباسان للإلهام أن يسيطر عليه فإنه يكتب كتابة جميلة ، وذلك كما يحدث في قصة متأخرة كقصة « يفيتي » ، وهي عن ابنة بغى يقرض عليها أن تدرك أنها لابد أن تصبح بغيا هي الأخرى . وكذلك قصة « موتشى » التي كانت دائما تغريبي اغراء لا يزيدها الا اغراء « بيت تيلير » . وهي تدور حول متشردة اتصلت بخمسة شبان من عمال التجديف الذين كانوا يرتادون السين كثيرا (عمال التجديف في قصة « رحلة زيفية ») . وقد أصبحت عشيقته لهم واحدا بعد الآخر . حتى اذا أصبحت خبلى لم يكن لدى أحد أية فكرة عن يكون أبا الطفل . وقد وافق الرجال الخمسة

بشجاعة على تبني الطفل على الشيوخ . ثم تجهض موسى ، ولا تتعزى عن الطفل ، الذى كان سيمثل بالنسبة لها كل آبائه المحتملين الخمسة ، الا حين يعزىها الشبان بأن يعدوها بأنهم سينحطونها غلاما آخر . كيف يستطيع الانسان أن يدافع عن مثل ذلك الموضوع المستحيل ؟ . ومن ذلك فان موسى ، على ازدرائها المتوحش والمتفرد لكل مستوى أخلاقى مقبول ، رائعة في بابها الخاص .

ومع ذلك فقصص موباسان ليست مرضية . وعلى الانسان أن يقارنه بتشيكوف ، حيث لا يوجد آخر يقارن به ، وعندئذ سيضار هو بهذه المقارنة . وسيضار كذلك بالمقارنة حتى بترجييف الذى لم يكن متفرغا للقصص . وقد يتساءل شخص مثلى ذو معرفة متوسطة بالفرنسية عما اذا لم يكن قد ترجم ترجمة خاطئة ، ويتمنى لو يستطيع أن يقرأ ترجمة اسحاق بابل الى الروسية التى وصفها فى احدى قصصه . لقد ترجمت هذه القصص بصفة رئيسية للرجال المتقدمين فى السن ، الذين كانوا يشعرون أنهم فى حاجة الى مزيد من الاثارة الجنسية . وقد كشف الكاتب الأمريكى لسيرة موباسان الذاتية فرانسيس ستيجمولين عن حقيقة مذهلة ، وهى أن خمسا وستين من قصصه التى جاءت أمريكا ليست لموباسان على الإطلاق .

لكن هذا نفسه جزء من السبب الذى يجعل عمله غير مرضى بشمكل حاد . ان منابع الهامه جنسية . والجنس منبع خطر للإلهام ؛ لأنه يصبح متناقضا بسهولة . والقصص والروايات التى كانت فى أصلها احتجاجا عاطفيا على استغلال الجنس وامتهانه تصبح بسهولة مجرد طريقة أخرى لاستغلاله وامتهانه . والرجل الذى يختار الجنس كمصدر للإلهام كمن يرث بيتا للدعارة ، فقد يستعمله بالطبع ليجعل حياة موظفيه أسعد وأجسن ، ولكن من الممكن دائما أن يستعملهم لمنفعتهم ومتعته الخاصة . وهل وجد حمار حساس لم يدرك الخطر فى الاسراف فى الشرب اسرافا يصرفه عن المهنة ؟

وهذا هو ، على وجه الدقة ، ما كان يفعل موباسان فى الجانب الأكبر من حياته . لقد كان فنانا موهوبا ، وشخصيته ضعيفة وعادية تماما فى الوقت نفسه . ولم يكن متأكدا أبدا بعد موت فلوير أى جوانب نفسه ينبغي له أن يعرض . والى جانب ما أسماه السيد ستيجمولير « عالميته الصاعدة » مع دوقاته ، ويخته ورحلاته البالونية ، كان هناك جانبه العادى الذى ظهر فى أغلب الأحيان . وهذه مسألة أجده من الصعوبة انتقادها . ان خسران التجارة ليس هو الذى يشغل بال الخباز الجبناس ، ولكن الانحطاط الذى يعلم أنه لابد أن يصحب ذلك . كيف يستطيع شخص أن يصف الناس المستغلين ، إذا لم يكن واحدا منهم . اللهم الا إذا أصبح واحدا من المستغلين . لقد قال مورياك ، أم تراه مارتيان ، آخر كلمة فى الأدب المكشوف عندما قال ان الانسان قد يعالج أى شئ . ولكن عليه أن يصفى المتبع . والمتبع ليس صافيا اطلاقا عند موباسان . وكلما تقلمت به السن أصبح أكثر تلوثا . ويتسرب التلوث من خلال التهاتف المجنون . والادراك المفاجئ أن هذه ليست قصة مثيرة فحسب . ولكنها يمكن أن تكون قصة تثير الضحك عندما يبارح النسوة الحجرة . وحتى قبل ذلك إذا كن من نفس طينة الرجال . لقد عرف بيرنز ذلك المتحنبيل « ضد الحنبلية » الخطر الحقيقى للتحليل الجنسى بالنسبة لرجل الأدب قائلا :

« لكن والأسفاه . انه يجعل كل ما فى الداخل قاسيا .

ويجمد المشاعر » .

لكن حتى بيرنز . مع كل معلوماته عن نفسه ، لم يفهم مطلقا الأعماق التى يمكن أن يغوص اليها الكاتب . انه ليس تجميد المشاعر فحسب . انه ليس القهقهة التى تتبع حكاية قصة قذرة بعد العشاء فحسب . انه انحراف القوة الخالقة حتى تصبح هدامة ، وحتى

يتحول الفعل الجنسي نفسه الى نوع من الاغتيال • وأى انسان يرغبه احساسه بواجبه الاجتماعى على الاستماع الى راو شاذ حقيقة للقصص القدرة يعرف تماما كيف تكون النار المفتوحة للمذنبين •

كان عنصر الانحراف هذا عند موباسان موجودا منذ البداية • ان العيب الحقيقى فى « بول دى سوييف » ليس فى أنها مبالغ فيها ، أو أنها تهكمية • وانما فى أنها ليست على الاطلاق • كما قد تبدو ، نسخة أخرى من « اكسير الألب جوتشير » أو « الكونتيسة كاثلين » ، قصة الشخص الذى يضجى بنفسه من أجل الجماعة ، ولكنها قصة امرأة لها اتصالات جنسية مع رجل من واجبها أن تقتله • لقد حل الاتصال الجنسي محل الاغتيال • وهو من وجهة نظرها ، ومن وجهة نظر موباسان ، انحراف • ان الحب والموت ، الغريزة الخالقة والغريزة الهدامة • قد أخذ كل منهما مكان الآخر :

وهذا الموقف أشد وضوحا بكثير فى قصة أخرى هى « مودموازيل فيفى » التى تشبه « بول دى سوييف » ، كما أشار السيد ستيجمولير ، الى حد سمح فيه لقيوم ينتجون فيلما سينمائيا من واحدة منهما أن يلفقوا بها الأخرى للحصول على قصة منسجمة • فى « مودموازيل فيفى » تقطن مجموعة من الضباط الألمان ، الذين عاموا رجلا بتوحش وسادية ، قصرا يشرعون فى تحطيمه • ويقررون استحضار جماعة من البغايا من « روين » يقضون الليل معهن • وتصل الفتيات الخمس ، وتكون احدهن من حظ ماركيز ويلهيلم فون ايريك ، ذلك الضعيف الخبيث الذى يعرف عند زملائه بمودموازيل فيفى • الماركيز محب للألم ، فحين يقبلها ينفث الدخان فى وجهها ، وأخيرا يعضها حتى يسيل منها الدم • ويشرب الألمان نخب انتصارهم على الفرنسيين ، وعلى النساء الفرنسيات • وتقول هى هانجة « انتى لست امرأة ، انتى بغى ، وهذا كل ما يستحق

البروسيون ، • ويضربها المركيز ، وتطعنه هي في رقبتة بسكين صحراء ، ثم تهرب في الظلام والمطر •

ان كل مقاومة القرويين حتى الآن هي مقاومة قسيس الابراشية الذي أبى أن يسمح لجرس الابراشية أن يدق • ويامر القائد الألماني ، عقابا للحى ، أن يدق الجرس تحية لجنازة المركيز ، ويستسلم قسيس الابراشية بين دهشة الناس • والسبب في ذلك أنه آوى الفتاة الوطنية في برج الجرس • وعندما يذهب الألمان يعود بها القسيس الى « روين » ، وتعود هي الى بيت الدعارة الذي ينقذها منه أخيرا وطنى آخر من نفس مستوى القسيس • ويقال لنا انه « أحبها أولا لفعلها النبيل » ثم أعزها لذاتها ، وتزوجها ، وجعل منها سيدة ، سيدة محترمة كآخرى كثيرات •

« قصة جيدة مجلجلة » كما يقول موزعو دور النشر الانجليز . ولعله يحسن أن يتركها الانسان عند هذا الحد • ولكن كما أن « فى الغابة » ، و « تزق » صدى « لرحلة ريفية » كذلك فان هذه صدى « لبول دى سويف » بطريقة تنبئ عن أن لازمة من لوازم المؤلف بدأت عملها • والشئ الغريب فيها أن لها مغزى أخلاقيا يعبر عنه فى تلك الجملة الأخيرة ، ولكنها تلك الأخلاق المقلوبة رأسا على عقب • ان البغايا فى القصة لا اعتراض لهن على الاتصال بالألمان الذين يغدقون عليهن • ويقلن ، وهن فى الطريق الى القصر ، « ان هذا كله طمن العمل اليومى » • وهذا دون شك لتنويم بعض الأسمار ، ووخذ الضمير المستمر • ان كلمة « ضمير » ، مستعملة من موباسان ، كلمة تستحق الملاحظة وبخاصة فى هذا السياق • ويبدو أنه يريد أن يقول انه بالرغم من عدم وجود خطأ فى البغاء ، فانه يصبح اثما مميتا يمارس لمتعة الأمان • ويذكرنى الهدف الأخلاقى عند موباسان ، اذا سميت هذا أخلاقا ، بالقصص المرحية التى يروها الناس فى شمال أيرلندا عن طوائفهم المذهبية • وتلك

القصة تذكرنى بقصة فتاة شمال أيرلندا التقيّة التي قالت لحبيبها معنفة وقد عادت من نزهة معه : « لو كنت أعلم أنك ستصفر فى يوم الأحد ما سمحت لك أبدا بأن تفعل الشيء الآخر معى » . لكن انسان شمال أيرلندا يعلم عادة أن هذه قصة مضحكة . وموباسان لا يعلم .

انظر مثلا الى القصة الغريبة « سرير رقم ٢٩ » ، وهى مرة أخرى مجرد امتداد لموضوع « بول دى سوييف » . فى هذه القصة يصبح ضابط وسيم عشيقا لبغى تسمى ارما ، وتفرق الحرب بينهما . ويبحث الكابتن ، الذى استحق نوطا لبطولته ، عن المرأة التى فقدوها ، فى كل مكان . وعندما يجدها فى سرير بمستشفى عمومى ، يجدها تحتضر من مرض تناسلى انتقل اليها من الألمان ، وأعادته هى لهم مضاعفا . ويثور الكابتن شاعرا أنه جعل أضحوكة كتيبته ، ولكن ارما لا يعترىها ندم . انها تعلم أنها أثبتت لنفسها أنها تحب وطبها بنفس مستواه ، ان لم يكن بمستوى أعلى . ومع أنه قد أعطى نوطا فقد قتلت هى عددا أكبر من الألمان . وتموت . فى اليوم التالى شاعرة ، على ما يبدو ، أنها جان دارك أخرى ، وأن شخصا ما ينبغى أن يمنحها نوطا .

حقا ، لم يصف موباسان سلوك ارما على أنه نبيل ، ولعله رأى أن ذلك لم يكن ضروريا . ومرة أخرى تاتى الى ذهنى أحدونة من شمال أيرلندا . انها هذه المرة عن غلام صغير فى فراش الموت . « لقد دعا بطبلته الصغيرة ، ونقر عليها نقرتين أو ثلاثا ، ثم قال : ليذهب البابا الى الجحيم . وأخذه الله . أوه ! لقد كان موتا جميلا » . وب نفس الشعور يستطيع الانسان أن يقول ان موت ارما كان موتا جميلا .

ويبدو لى أن الانسان يستطيع أن يرى بوضوح فى هذه القصة أكثر الأشياء التى تجعلنى غير مستريح « لبول دى سوييف » ،

« ومودموازيل فيفي » : لقد اختلط عنبه موباسان الدافعان الغريزيان ، الخلاق والهدام ، اللذان يمكن التمييز بينهما بوضوح عند معظم الناس ، وأصبعا فاسدين . وعندما أصابه الجنون أخيرا كانت الكراهية الهدامة للألمان أحد عناصر هذا الجنون :

« كتب خادمه الخاص يقول : فى الساعة الثامنة من ذلك المساء استيقظ وقال لى فجأة وهو يرتعش « هل أنت على استعداد يا فرانكو ؟ » . اننا ذاهبون . لقله أعلنت الحرب . وأجبت باننا لن نذهب حتى صباح اليوم التالى . وصاح مندهشا لعدم موافقتى على خطته . ماذا ؟ انك تتراخى ، وعندما تكون المسألة مهمة يجب أن نتصرف بأسرع ما يمكن . أنت تعرف أننا اتفقنا دائما على أن نذهب معا عندما يأتى وقت الشار من بروسيه . أنت تعلم أننا لا يد أن نأخذ بثأرنا ، وسنأخذ بثأرنا » .

لكننا نقرأ هذا ، وليساعدنا الله ، بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التى نقرأ بها قصة موت ارما . هذا شئ أكبر من مجرد مسكين حطمه مرض تناسلى . انه نهاية عبرة ، عبرة الانسان الذى عاش حياة الجماعة الجنسية المغمورة فى زمنه ، ومات موتها ، من أجل أن يكتب قصة هذه الجماعة . وذلك حتى نهاية أيامه الأخيرة المرعبة فى المصحبة العقلية حيث سجل الطبيب أن « السيد دى موباسان يرتد الى الحيوانية » - « اننا نصير الى ما نتفنى به » .

منذ سنوات طويلة مضت كتبت قصة رجل أيرلندى مثقف ، وهى قصة حقيقية كما وقعت ، وبغى فرنسية كانا يسكنان بحجرة فى فندق فى باريس . كان الرجل لم يستمتع بالنوم ليلا منذ زمن طويل ، لذا فقد أضاء النور عندما أغفت البغى ، وبدأ يقرأ مختارات من قصص موباسان كان قد اشتراها لتوم . وعندما أيقظها الضوء بدأت ، لدهشته ، تناقش القصص بمعرفة ومشاعر حقيقية ، وتدافع عن موباسان ضد انتقاداته التى كانت كثيرة لانه كان أيرلنديا .

واستمرت تقول « لقد كان يعرفنا » وجادلها الرجل الأيرلندي الذي لم تكن لديه المعرفة الكافية ليدرك أن موباسان عرفه هو أيضا .
وبقى هذان الشخصان اللذان تخلت عنهما الحياة مستيقظين لمدة ساعات يتجادلان حول كاتب واحد لم يكن قد تخلى عنهما ، بل تعاطف معهما . وفهمهما ، وبقي واحدا منهما حتى النهاية . عندما كتبت القصة سميتها « قصة بقلم موباسان » . ولعله يصح ، بنفس المستوى ، أن أسميها « مراثية لموباسان » ، فليس هناك كاتب عظيم يمكن أن يكون قد أمل في مرتبة أحسن منها .

٣ ابن العبد

لم يكتب كتاب مرض عن أنطون تشيكوف بعد . وليس هذا
مشار دهشة : ان تشيكوف ضحية لسوء الفهم المتحمس أكثر من أي
كاتب قصة قصيرة آخر . يمدح بأسباب خاطئة كلها ، ويقلد
بطرق كان سيدهش لها . لقد كان رجلا صعبا في كل من الأدب
والحياة ، صعبا ومراوغا . ومن الصعب أن تصفه بأي حكم ايجابي ،
فيما عدا أن دريفوس كان ساذجا ، أو أن مرتبات المدرسين الروس
كانت أقل من اللازم .

ولا بد أنه كان صعبا دائما . ويوجد بالفعل في شبابه تناقض
في طالب الطب ذي الروح المرحّة الذي يكتب قصصا أقل تهديبا في
بعض الأحيان من أن تساعد أسرة تبدو على أنها كانت أقل من أن
تستحق المساعدة . ويظهر أنه ليس لدى أحد كلمة طيبة يقولها
عن أبيه القاسي ، ولا يظهر أن الآخرين الذكيين كانوا أحسن من ذلك
بكثير . ومن أكثر أحكام تشيكوف ايجابية عن نفسه ما قاله في
سنة ١٨٨٩ عندما كان في التاسعة والعشرين . وكان قد وصل
فعلا إلى درجة تستحق الاعتبار من ضبط النفس ، بطريقة موضوعية

متبيزة اقترح بمرارة على صديقه سيفورين أن الأخير ينبغي أن يكتب قصة عنه : « قصة عن شاب ، ابن رقيق من أرقاء الأرض . كان يوما ما مساعدا في حانوت ، وصبييا في « جوقه » ، وتلميذا ، وطالبا جامعييا . تربى على نفاق الأكابر ، وتقبييل أيدي القسيس . تقبل أفكار الآخرين دون سؤال . عبر عن امتنانه لكل لقمة خبز تتناولها . شاب جلد مرارا وتكرارا . ذهب ليعطى درسا حافي القدمين . اشتبك في شجار في الشارع . عذب الحيوانات . أحب الذهاب الى أقربائه الأغنياء لتناول الغداء . سلك سلوكا منافقا نحو الله والانسان دون أدنى عذر سوى أنه كان على وعى بعلم قيمته . هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة التي اعتصر بها هذا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة ؟ . وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذي يجري في عروقه ثم حقيقى ، وليس دم عبد ؟ »

هذا الخطاب المشهور الرهيب من صانع رجل أكثر من أن يكون على معرفة بماثية بنفسه . رجل متواضع بشكل غير معقول . ومفروض يخلون ، كما يعتقد الذين كتبوا سيرة حياته . وهكذا اعتقد سيفورين . وهذا التناقض جزء من المشكلة أيضا . ومن الممكن أن يكون كلاهما صحيحا . ومن أعظم الأشياء في إنتاجه أننا نستطيع أن نرى فيه مرحلة مرحلة الطريقة التي اعتصر بها شخصية العبد من نفسه .

لكن كلا من المشكلة والحل ، كما عبر عنهما تشيكوف ، واضح جدا . وليس عجيبا أن أجدا لم يحاول حقا أن يحلها بطريقة قصص تشيكوف . ان العبودية التي تصحح عن طريق الاستخدام الصحيح للرجولة لا تلقى في الحقيقة أى ضوء على أعمال تشيكوف . والمشكلة الحقيقية التي يحلها تشيكوف أعبق بكثير من هذا . أنها طبيعة كل من العبودية والرجولة . ونحن جميعا نظن أننا ندرسها

فى أنفسنا وفى الآخرين • لكن هل نحن ندركها حقيقة • أم أننا ندرك
فحسب صورا تقليدية مبسطة جدا لها ، على طريقة دستور الشرف
عند التلميذ المثل فى بعض الأقوال من مثل « واش قذر » ،
و « شاب رافع » ؟

لقد وجه الى السيد ستيجمولير نقدا على استعماله ، حسبا
اعتقد هو ، قالبا نقديا معدا حين قارنت تشكوف بموباسان • لكن
ماذا يستطيع الناقد أن يفعل ؟ • وقد يفترض أن أرسطو فأن وقع
فى نفس الخطأ حينما قارن بين استيخيلوس ويوريبيديس •
ويبعد أن أرسطوفان كان أحق • وحتى القرن الثامن عشر كان
كل رجل انجليزى مثقف يقارن بين شيكسبير وجونسون • وكل
رجل فرنسى مثقفا بين راسين وكورنى •

وهذه مسألة لا يمكن تفاديها بالنسبة لتشيكوف وموباسان •
لأن تشيكوف كان متأثرا بعمق ، ولسنوات عدة ، بموباسان ولأنه
لم يكتشف جماعة مغمورة لنفسه خاصة ، فقد استولى على جماعة
موباسان • وحاول أن يعالجها بطريقة الخاصة • ونستطيع أن
نراه يفعل ذلك فى قصة « فتاة الكورس » التى كتبت عندما كان
فى الرابعة والشرين • ان فتاة الكورس • وقد استلقت نصف
عارية مع حبيبها كولبا كوف • تفتيح الباب لزوجته • ويختبئ
كولبا كوف بينما تخبر زوجته فتاة الكورس أنه يبحث عنه لسرقته
لخمسةائة ديتار من محل عمله • ليستمرى هدايا لفتاة الكورس على
ما يبدو • ولكنهم يتولون زوجة كولبا كوف بينه وبين السجن فقه أنها
تطلب ردها • ان فتاة الكورس الصغيرة لم تحصل منه مطلقا سوى
على قطع « الشيكولاته » • ولكنها • وقد تأثرت بالخران وعظميا
سيدة تلتها سيدة محترمة • استلم اليها بضع الخلى الصغيرة التى
تملك • وعندما ظهر كولبا كوف من المختبئ • ظهر لا ليقبل أقدام

فتاة الكورس ، ولكن ليقرع جبهته فى غضب لاعتقاده بأن سيدا محترمة مثل زوجته قد تنزلت الى درجة تطلب فيها المعروف من امرأة ساقطة . ومع تغير قلبه الذى حوله من لا شيء الى رجل فظ خرج شامخا ، بينما انفجرت فتاة الكورس الصغيرة المسكينة بدموع الغضب والخيبة .

إن الشيء الغريب فى هذه القصة أنها على وجه التقريب ترجمة مباشرة لقصة موباسان « بول دى سويف » ، هذا مع أن تشيكوف كان قبل ذلك بسنة قد حذر ماريا كيسيليف من أن الناشرين الروس سيكتشفون فى الحال أى سرقة لموضوعات موباسان . كذلك يمكن أن تكون قصة « زوجة الصيدلى » سنة ١٨٨٦ ، بعد ذلك بسنتين ، من قصص موباسان . يقرر ضابطان حربيان أن يوقظا صيدلى البحر المتزوج من زوجة جميلة . كان الزوج نائما . وقد قدمت لهم الزوجة ما يعادل أربعة بنسات من أقراص روح النعناع . ولكى يطبلا فحادثتهما معها طلبنا بعض خبر الصيدلية . وبعد ذلك . عندما أغلق مستودع الأدوية مرة أخرى ، قرر أحد الضباط أن يعود ويكمل غزوه . ولسوء حظه كان الصيدلى هو الذى استنقظ هذه المرة . وكان على الضابط أن يرضى بما يعادل بنسات أخرى من أقراص روح النعناع . ويبدو أن تشيكوف يريد أن يقول : « إن الحياة هكذا ، أحيانا رغبة عاطفية ، وأحيانا أقراص روح النعناع » .

فى سنة ١٨٨٦ كان تشيكوف يكتب قصصا على طريقة موباسان . حيث يلاحظ هذا التقابل أكثر من المقارنة . إن موضوع « العرافة » هو نفس موضوع « زوجة الصيدلى » ، ولكن لدينا هذه المرة سادن الكنيسة بدلا من الصيدلى . وهو ، كزوجته ، عضو فى إحدى منظمات الكنيسة . ويعتمد الساذن . بسبب اعتقاده فى العرافات ، أن المتشردين الذين يأتون الى بيته يحضرون معهم

مؤامرات زوجته مع الشيطان . وقد أعطي الاتصال بالكنيسة الموضوع هنا أهمية جديدة . وتؤكد خرميلات الزوج الجامحة بطريقة عجيبة حميا خيبة الأمل الجنسية عند الزوجة .

كذلك لدينا فى قصة أخرى فى نفس السنة « الجناز » موضوع يمكن أن يكون له بصفة عامة ما يوازيه عند موباسان . تحكى قصة موباسان « الخبز الملعون » كيف أن بغيا تدعى آنا صميت على أن يتم زواج أختها المستقيمة روز . فى شقتها المبهجة ، وعندما طلب من العريس الذى يتمتع بنوع من حضور البهية . أن يغنى غنى أغنية غير مناسبة على الإطلاق عن « خبز البغاء الملعون » . وتنتهى القصة بالأب المخبور يلتقط الأغنية ويغنيها أيضا . أما قصة تشيكوف الجميلة فتصف والدنا مورا حنبليا يحاول أن يعقد صلاة ، كما قال ، لابنته المتوفاة « البغي ماشا » كما ذكرها فى الموصفات التى أعطاها للقس . ويحدثه القس بنظرة وحشية لأنه ينظر هذه النظرة غير الدينية لطفلته الميتة . ولكن حتى بينما تقام الصلاة فعلا يستمر الرجل العجوز التقى البغي يسئو الله أن يذكر « أمته الراحلة البغي ماشا » .

إن كل مشاركتنا الوجدانية فى قصة موباسان تتجه الى البغي . ولا نستطيع الا أن تحتقر زوج أختها وأباها . لكن يتحول عطفنا كله تقريبا عند تشيكوف من البغي الى أبيها العجوز الأعمى فى عنجهيته التى وصلت حدا لم يخطر معه مطلقا على بال أنه ربما كان هو الذى يستحق ضلالتنا لا ابنته . عند هذه النقطة من تشيكوف يعمق شعورنا بالعدالة الى الحد الذى يشمل تأثيره فيه الشيء غير العادل كما يشمل الشيء العادل . وعندها تبدأ ندرك أن موضع الخطأ ، بشكل جزئى ، هو عدم المقدرة الانسانية ، أساسا ، على التفاهم . وتتوقف المسألة ، على نحو من الأنحاء ، عن أن تكون

مأساة العدالة وعدم العدالة تماما ، مأساة المجتمع وجماعته
المغمورة ، وتصبح مأساة التفرد الانساني . وتصير فكرة الجماعة
المغمورة كلها ، في الحال ، أوسع وأكثر ثراء .

ان كاتب سيرة تشيكوف يستطيع في يسر أن يضع يده على
تلك السنة ، عامه اليبادس والعشرين ، ويقرر انه كان العام الذي
أرسي فيه في نفسه أعماق الشقاء الانساني ، وأنه بعد ذلك صار
شخصا مختلفا ، وكاتبيا من نوع مختلف . وهناك قصتان ممتازتان
رهيبتان تدلان على ذلك هما « الشقاء » و « الذين هم عالة على الغير » .
تتناول « الشقاء » ، وهي واحدة من أشهر قصصه ، سائق عربية
عجوزا فقد ابنه . وهو يحاول أن يخبر بذلك عملاء الأغنياء
المشغولين عن مصيبته . لا أحد منهم يمكن أن يمنحه الوقت . لذا
فانه في ساعة متأخرة من الليل يذهب الى الحظيرة ويخبر حصانه
العجوز . وفي « الذين هم عالة على الغير » لا يستطيع لاجل عجوز
منه الآن أن يتفق على حصانه العجوز وكلبه ، فيحضرهما الى ساحة
الشخص الذي يشتري الحيوانات عديمة الفائدة ويبيعها . وعندما
يرى جثتيهما تصعدان بوداعة الى الحماله يعرض هو بجهته المعلقة .
انه لم يحدث قط في تاريخ الأدب وصف التفرد الانساني بمثل
ال عاطفة التي في هاتين القصتين .

لكن النمو في عمله لم يتضح فحسب من ادراكه للتفرد
الانساني كمعصر في الجماعة المغمورة ، وانما يوجد كذلك سبب
أخلاقي عميق لطبيعة الذنب نفسه . ويستطيع الانسان أن يرى
هذا من مقارنة بين قصة « الشقاء » وقصة كاثارين مانسفيلد « حياة
مباركر » التي هي تقليد لها . فقدت مباركر حبيبها الصغير ، وهي
ملينة بأجزائها ، ولكنها عندما تحاول الحديث عنها الى مستخدمها
لا يزيد علي أن يقول « أرجو أن تكون الجنازة قد نجحت » ، ثم يوجه
النقد اليها لأنها رمت غلبة من الكاكو فيها ملء ملعقة صغيرة .

لا يوجد سبر أخلاقي عند كاثرين ما نسفيلد • ان مستخدم
مباركر قاس بلا قلب ، ويستطيع كل قارئ للقصة أن ينضم بقلبه
الى الاشتمزاز منه • ولكن عملاء سائق العربى العجوز فى «اشمقاء»
أناس مثلنا تماما • أناس مشغولون ، مغلفون فى اهتماماتهم الخاصة •
وإذا كانوا قد كسروا قلب الرجل العجوز من الوحدة فإن ذلك ما قد
نفعه نحن أنفسنا •

أذكر أننى قرأت من سنين قصة من أكثر قصص تشيكوف
تميزا • قصة لا أستطيع أن أجدها الآن • ولكنها لابد أن تكون قصة
مبسكرة • وأستطيع أن أخمن أنها كتبت فى وقت ما حوالى هذه
الفرة • انها نموذج لموضوع موباسان • فى احدى الليالى المطيرة
ذهب شاب لزيارة عشيقته • وهى امرأة متزوجة غالبا ما يتغيب
زوجها • وبعد أن جعل التاكسى ينصرف يفتح له الزوج ، فما يربعه •
ويقدم بعض الاعتذارات ، ويقف فى الخارج بالسيا تحت المطر
ممسكا بباقة الزهور التى أحضرها • وأخيرا ، ولكى يحمى من
المطر ، تقدم الى الباب مرة أخرى متظاهرا بأنه رسول من تاجر
الزهور وفى تلك اللحظة تخرج الزوجة من حجرة النوم ، وتصييح
قائلة انها كانت فى انتظاره • وبعد أن يقوم بزيارته يخرج من
جديد مارا بالزوج ، وهو فى حالة حرج تزيد عن حرجه فى أى وقت
آخر •

لكاننا بالنسبة الى ثلاثة أرباع القصة نقرأ بوكاشيو
أو موباسان ، وننتظر بسرور بالغ الخدعة التى سيتغلب بها العاشق
أو العشيق على الزوج المخدوع الغيور • ولكن كانما ألقى تشيكوف
فجأة بيده فيها ورفض أن يستمر فى اللعب • لا ، ان الزوج ليس
غيورا ، والزوجة ليست محرجة • ان العاشق هو الذى ينصرف
ببرغث فى أذنه ، لأنه رجل عادى وساذج • حقا انه لم ينظر أبدا
الى الخيانة الزوجية بهذه الطريقة • ان تشيكوف لم يهاجم الخيانة

الزوجية أبدا . ان ما فيه من الرومانتيكية أكثر بكثير من أن يفعل ذلك . وهو يعلم أن الخيانة الزوجية ربما تتطلب صفات خيرة عظيمة من الشجاعة والاخلاص . ولكنه لا يحب التزييف ، ولا يحب اللامبالاة . ويبدو أنه يشير فى هذه القصة الى أن الزوجة امرأة رديئة . ولكن السبب فى ذلك لم يكن ليقول به أى داعية أخلاق قبله ، ذلك السبب هو أنها لا تبالى . وتكنيك القصة كما أتذكرها غير محكم ، وغير مؤكد ، ولكن الموضوع نفسه سيصبح من الموضوعات الأساسية عند تشيكوف حتى النهاية .

فبالتدريج بدأ عمله كله يتغير تحت ضغط فكرتين متسلطتين . تسلط فكرة الائم الصغير كتنقيض للائم الكبير ، وتسلط فكرة التفرد الانسانى . وظهر عنده مقياس جديد للخير ، ومعه جماعة مغمورة جديدة من الأطباء والمدرسين ، وأحيانا من القسيس . ويمثل المدرسون والأطباء قطبى رؤية تشيكوف للمستقبل ، فالأطباء يستطيعون أن يخلصونا من كابوس الألم والمعاناة التى تفرضها الطبيعة على الانسان ، ويستطيع المدرسون أن يساعدونا على النهوض من ليل الخرافات والجهل . وكانت الطائفتان كلتاهما فى مجتمع روسيا القيصرية نصف البربرى مهضومة الأجر بوحشية ، أو مستغلة بشكل يدعو الى الخجل .

ومع أن أكثر اتهامات تشيكوف ووحشية لمعاملة روسيا القيصرية المثقفين تدور حول القسيس ، فانها يمكن أن تصبح بنفس الدرجة بالنسبة الى الطبيب والمدرس فى ذلك الوقت . والسنة مرة أخرى ، ويجب أن يلاحظ الانسان هذه الحقيقة . هى سنة ١٨٨٦ . والقصة تسمى « كابوس » ، وهى تصف شابا ذا روح اجتماعية عالية . يسمى كيونين يتصل بالقسيس المحلى عازما على أن يأخذ مدرسة الكنيسة تحت رعايته . ويكاد القسيس ، وهو رجل ثقل

الظل ، أن يضطهد كيونين بزياراته وولعه بشرب الشاي . ومع ذلك فعندما يزوره كيونين لا يعرض عليه ولو فنجانا من الشاي . ويشكوه كيونين ، وهو محق في ذلك . الى الأسقف ، مع أنه في تلك المرحلة يكون القارئ اللامح قد أدرك فعلا أن القس يموت ، بمعنى الكلمة ، من السغب . وحتى كيونين ذو الروح الاجتماعية العالية يدرك ذلك أخيرا ، مع أننا نعلم تماما أنه لن يفعل شيئا من أجله ، « يعيش الأب أقراني على ثلاث روبيات شهريا . ويمكن لامرأة القس بروبية أن تحصل لنفسها على قميص نوم ، وتستطيع امرأة الطبيب أن تستأجر امرأة لغسيل الملابس » .

واحساس تشيكوف الخاص بالعدالة ممكنه في معظم الوقت من السيطرة على الغضب الذي أحس به لاستغلال الأطباء والمدرسين . وقد كتب في سنة ١٨٨٧ قصة « الخصوم » ، وهي قصة طبيب الحى الذى ينتزعه من ابنه الوحيد الراقد على فراش الموت زوج يعتقد أن زوجته تحتضر ، بينما هى فى الحقيقة تتأمر فحسب لتخرجه من البيت حتى تهرب مع عشيقها . وواضح أن تشيكوف يتعاطف كلية مع الطبيب ، ولكنه لا يستطيع أن يقاوم احتجاجه ضد كراهية الطبيب الوحشية للزوج . يقول « سيمر الزمن ، وستنقضى أحزان كيريلوف (الطبيب) ، ولكن وجهة النظر الجائرة التى لا تليق بالقلب الانسانى لن تنقضى ، بل ستستمر مع الطبيب حتى يوم موته » . لكن يبدو لى أن تشيكوف نفسه استسلم فى قصة « الحنذب » ١٨٩٢ « لفكرة جائزة غير لائقة بالقلب الانسانى » ، ويبدو أنه أدرك ذلك ، لأنها القصة الوحيدة له التى كُتب فيها وخادع . كآى كاتب انساني اتهم بحق باستغلال موقف تتطلب منه اللياقة العامة أن يلزم الصمت بالنسبة له . فى تلك القصة تقع زوجة طبيب ثقیل فى حب رسام من رسامي المجتمع (هو فى الحياة الحقيقية صديق تشيكوف ليفتيان) . وتقوم بعملية « رضاية »

على زوجها البريء أمام أصدقائها الفنانين المشبهين . وعندما يموت زوجها ميتة بطولية ، وهو يمتص السم من حلق طفل ، تدرك عندئذ فقط أنه كان عالما مشهورا طوال الوقت ، محترما من زملائه ، وخيرا ألف مرة ، فى اللغة الانسانية العادية ، من المشبهين المأفونين الذين بذلت حياتها محاولة ارضاءهم .

من الواضح أن هذه الحادثة أطلقت فى تشيكوف انفجارا اكبر من أن يسيطر عليه ، ولجرت معه جرحا نظر إليه هو على أنه ذهن العبد الكامن فى نفسه - الاعتذارات والتفاخر والتزييف ، ومع أننا من طينة أدنى فقد نكون أقدر على فهم هذا منه . والذى كان يحاول أن يقوله ، وقد قال أوضح منه بكثير فى « مبارزة » ، التى كان قد كتبها فى العام السابق لهذه ، أنه لا يهم فى الحقيقة إن امرأة الطبيب كانت تخون زوجها ، ولكن المهم ، والمهم باستمرار ، إنها كانت غيبية ، غير مبالية ، وأنها استخدمت روح « الوصاية » ، وسمحت للآخرين أن يستخيهوها ، بالنسبة لرجل لا يقارنون اليه فى رفعة . ويشوه غضب تشيكوف الهدف الحقيقى ! لأنه ليس من الضروري فى حقيقة الحياة أن يكون الأساتذة والعلماء ثقلاء الظل الى الحد الذى صورهم هو عليه . وقد عرف حتى عن أهل الفن أنهم يلتزمون الأدب عندما يدخل الحجرة طبيب عظيم .

ولكن الهدف واضح فى « مبارزة » ، ويصبح أشد وضوحا حين يوضح تشيكوف . فنحن غير مبلعون بسبب ذنوبنا الكبيرة التى تتطلب شجاعة واحتراما . ولكن بسبب ذنوبنا الصغيرة التى يمكن بسهولة أكثر أن نخفيها عن أنفسنا ، وأن نفترقها مائة مرة فى اليوم حتى نستعيدنا كما يستعيدنا الكحول أو المخدرات . وبسبب هذه الذنوب ، وبسبب قسامتنا المتساهل معها ، نخلق لأنفسنا شخصية مزيفة ، شخصية تعتمد على الذنوب الكبيرة التى تقادينا اقترافها ، متجاهلين كلية شخصيتنا نفسها التى تكونت

حول الذنوب الصغيرة التي لا يتعرف عليها ، من الأناية والطبع
الحاد ، وعدم الصدق ، وعدم الولاء . وليست هذه هي الأخلاق كما
قد يدركها أى انسان من جين أوستن الى ترولوب .

يسيطر موضوع الشخصية المزيفة على أعمال تشيكوف
الآخيرة . ويبدو أنه هو نفسه كانت قد تملكته هذه الفكرة . وقد
وصف جوركى فى المقالة الجميلة التى كتبها عن صديقه المتوفى
حيلة تشيكوف فى السماح للناس أن يتكلموا بشخصيتهم المفتعلة
فترة ، وعندئذ يقاطعهم بسؤال يهدف الى اظهار الشخصية الحقيقية .
زاره مرة ثلاث نسوة ، وأخذن يتحدثن بعجدة عن الحرب بين اليونان
والأتراك ، ذلك الموضوع الذى لم يكن يملن عنه شيئا ، حتى سأل
تشيكوف سؤالا يتعلق بصنع الحلوى فبدأ أنهن كن فيه خبرات .
وفى مناسبة أخرى بدأ مدرس كان يزوره فى بعض الهذر المدعى ،
وبعد أن استمع تشيكوف الى شطحاته ألقى سؤالا واحدا شائكا
حول مدرس آخر فى الحى يضرب التلاميذ . وحينئذ أصبح
المدرس ، فى دفاعه عن زميله القلق المشغل بالعمل ، كما هو عليه
فعلا فى الحياة ، ذكيا وانسانيا ورجلا ممتازا . ولم يضغط تشيكوف
فى نقده للناس مطلقا على الأشياء الواضحة الخطيرة . قال عن
صحفى معين « انه شخص موهوب جدا . كتاباته دائما عالية
وانسانية ... » . حلوة . انه يدعو زوجته « يا حياء » أمام الناس .
وقال فى آخر « انه يعرف كل شىء . انه قارئ كثيرا . انه أخذ
ثلاثة من كتبى ولم يعد لها أبدا » . والانسان بلا حظ عنده دائما
الآثام الصغيرة ، والمادة الأولية للشخصية المزيفة .

ان موضوع الشخصية المزيفة ليس بعيدا على الاطلاق فى
أعماله . وهو يتناول فى بعض الأحيان كما فى « الخطاب » (١٨٨٧)
برقة عجيبة ، وروح مرحة . يشكو الشماس لبيبيكوف الى قسيس
سكير مطرود من وظيفته يدعى الأب أتستاس من سايوك ابنه بيوتر

الذى لم يهمل الصيام فحسب ، وانما يعيش فى الائم مع امرأة
متزوجة . وبما أن الغلام خارج عن حكم اليبيموف فان الرئيس
الكنسى فيودور أورلوف يمل خطابا ممتازا ليرسل الى الابن العاصى .
يقول : « أنت مسيحي اسما . ولكنك كافر فى طبيعتك الحقيقية .
حقير وشرير ككل الكفار الآخرين ، وأكثر شرا فى الحقيقة : لان
هؤلاء الكفار الذين لا يعرفون المسيح ضائعون جهلا ، بينما أنت
ضائع من حيث انك مع ملكيتك لكنز فأنت تهمله » . خطاب مؤثر
جدا ابتهج له لييبيموف . ولكن القس السكير العجوز الذى استمع
الى الاملاء انتحى به جانبا ، ورجاه ألا يرسله قائلا : « تعلم أنه
سيجرح شعوره يا شماس » . ولكن لييبيموف لم يكن ليمنع من
التباهى أمام ابنه بالأسلوب الرائع للرئيس الكنسى . وعلى كل
فقبل أن يضعه فى المظروف أضاف ملاحظة من عنده تقول « لقد
بعثوا الينا بمفتش جديد . انه أكثر مرحا بكثير من القديم . انه
رائع فى الرقص والمحادثة ، ولا يوجد شيء لا يستطيع أن يفعله .
ولذلك فان كل فتيات جوفاروفسكى معجونات به » . ثم أرسله
الشماس غير مدرك كلية أنه أفسد كل التأثير المهيّب لخطاب
الرئيس . وحسن جدا أنه أفسده كما يشير تشيكوف ؛ لأن ما حدث
هو أن الشخصية المزيفة للشماس سقطت جانبا للحظة ، وجعلتنا
نرى الشخصية الحقيقية . ولم يقدر أحد الشخصية المزيفة سوى
القسيس العجوز السكير الذى أصبحت حياته ولا أمل فيها ولا نظام
الى الحد الذى لم يبق له فيه شخصية مزيفة أو صحيحة .

وفى قصة « مبارزة » ، التى يمكن أن تعتبر رواية من حيث
الطول ، يأخذ تشيكوف هذا الموضوع بجدية رائعة . ليفيسكى عالة
على الثقافة يعيش مع امرأة يحتقرها ، أما هى ، نادزهدا فيدوروفنا ،
فقد خفضت نفسها بعلاقات حبها القدرة مع أهل الحي . ويعترف
ليفيسكى ما لا تعرفه : أن زوجها ميت ، وأنها أخيرا فى موقف يمكن
فيه أن يتزوجا . وبدلا من ذلك يدبر للهروب منها ، ويحاول أن

يقترض نقودا من صديقه الطبيب سامولينكو . ولكن سامولينكو نفسه فى ضائقة مالية فيضطر الى الالتجاء الى صديق آخر هو العالم فون كورين . وقد كان فون كورين مفضيا لسخرية ليفيسكى ونادزهذا السخيفة من العلم والعلماء . وقد عرف السبب الذى من أجله يريد سامولينكو المال ، وأدرك بكراهية واضحة تماما ما يعتزم ليفيسكى أن يفعل به . لذلك فقد رفض أن يقرض المال لسامولينكو الا اذا أخذ سامولينكو ضمانا من ليفيسكى بأنه سيأخذ نادزهذا معه . والذى جعل من فون كورين شخصية عجيبة أننا نصبح بسرعة على وعى بأنه ليس الا صورة أخرى لليفيسكى ، تماما كما أن قاضى التحقيق فى « الجريمة والعقاب » ليس الا صورة أخرى للقاتل مراسكولنكوف . وأنه هو وليفيسكى فى الحقيقة صور لتشيكوف نفسه - الفنان الذى هو عالم أيضا . والمعرفة التى حوربت بين الرجلين هى فى الحقيقة معركة فى روح المؤلف نفسها، كذلك التى حدثت بين رسام المجتمع والطبيب فى « الجندب » .

ووصف الطريقة التى اضطر بها ليفيسكى أخيرا أن يدرك شخصيته المزيفة أبدع قطعة أعرفها فى كتابة تشيكوف . تعتمد الشخصية المزيفة كلية على الأكاذيب الصغيرة ، والخداع الصغيرة ، وكل الذنوب الصغيرة ، اذ ان ليفيسكى غير قادر على مستوى اثم كبير واحد قد يحل كل صعابه بجعله وجها لوجه أمام شخصيته الحقيقية . وهو أولا يرى خلاصه فى أكذوبة صغيرة ضرورية ستطلقه حرا فى حياة جديدة ، ولكن مع تجمع الصعاب عليه ، ومع بداية يأسه ، يدرك أن أكذوبة واحدة ليست كافية ؛ لأنه تنزل الى حالة من العبودية الأخلاقية تجعل كل أكذوبة فيها الأكذوبة الأخرى ضرورية .

« ولكنى يذهب لايهد أن يكذب فى الحقيقة على نادزهذا فبدوروفنا ، وعلى دائنيه ، وعلى رؤسائه فى العمل . ثم لكى يكذب

مالا فى بيترسبرج لابد أن يكذب على أمه ويخبرها أنه فعلا قد أنهى علاقته بنادزهذا فيدوروفنا . ولن تعطيه أمه أكثر من خمس مائة روبل . لهذا فإنه كان فعلا قد خدع الطبيب ؛ لأنه سوف لا يكون فى موقف يمكنه من إعادة النقود اليه خلال فترة قصيرة . وأخيرا عندما أتت نادزه دار فيدوروفنا الى بيترسبرج كان لابد أن يجنح الى سلسلة من الخدع ، صغيرة وكبيرة ، حتى يتخلص منها ، ومرة أخرى هناك دموع ، وملل ووجود يشماز منه ، وندم . ولذلك فلن تكون هناك حياة جديدة . خداع ولا شيء أكثر من ذلك . . . ولكن يقفز الى الموضوع من أحد الجوانب ولا يرتكب أكاذيبه المخزية كان عليه أن يجنب على نفسه موقفا متجهما لا مصالحة فيه . أن ينهض مثلا دون أن يقول كلمة ، ويلبس قميصه وينطلق فى الحال دون نقود أو شرح . ولكن ليفيسكى شعر أن هذا مستحيل بالمرة .

ان هدف القصة كله يتركز فى السطر الأخير النفسى الذى وضعت تحته خطأ . ليس ليفيسكى ، فى منطق الأخلاق المسيحية ، قادرا على ارتكاب اثم كبير ولكن الآثام الصغيرة التى يرتكبها طول الوقت أكثر هادما ، وبلا حدود ، لما يمكن أن يفعله أى اثم كبير ؛ لأنه يستطيع أن يكتبها من عقله الواعى ، ويمضى معتقدا فى نفسه أنه رجل شريف ، رجل مثقف ، متحرر وإنسانى ، بينما هو فى الحقيقة ليس حتى مجرد آدمى طيب . وهؤلاء الذين لا يشعرون بأنهم عرضة للذنوب الصغيرة فيحسب هم الذين يستطيعون أن يسخروا منه . أما تشيكوف الذى يمتحن بذلك ضميره الخاص فلم يفعل . وقد أدرك من خلال الطبيب سامولينكو - وهو مفتاح كل القصة - أن ليفيسكى ونادزهذا فيدوروفنا مهما ارتكبا من دناءة فانيما أساسا أناس طيبون . وهما أفضل ، دون وجه للمقارنة ، من آلاف التافهين الذين يحيطون بهما .

وعندما يهدد ليفيسكى بالموت فى مبارزته مع فون كورين ، عندئذ فقط يستطيع أن يصعد ويصبح أكثر من مجرد آدمى طيب .

واعتقد ان تشيكوف هنا يزيّف علم النفس ؛ لأن صفة الخير البطولية ليست شيئا يتوقعه الانسان من رجل عاجز عن ارتكاب الاثم الكبير ولكن تشيكوف ، بطبيعة الحال ، لا يناقش صراعا موجودا في العالم الخارجى بين رجل يسمى ليفيسكى ورجل يسمى فون كورين فبحسب ، ولكنه يناقش صراعا فى نفسه بين الرجل العبد والرجل الحر . بين القصاص والطبيب . الصراع الذى وصفه قبل ذلك بسنتين مع سوفورين . كان تشيكوف فنانا وعالما معا . ولكن أيهما لم يرّضه بشكل كامل ، اذ ان فون كورين . مع أنه مثل تشيكوف نبيل وصادق ومجتهد ، كان به نوع من الجنون أكثر مما في ليفيسكى . كان شيوخا جاء قبل الأوان . رجل يهتم بالغاية أكثر من الوسيلة . كان قادرا على أن يقوم بأعمال خيرة ، ولكنه ، كما شعر الشماس الثرثار ذو الطبيعة الخيرة الذى يمثل الديانة الأرثوذكسية ، كان لا يستطيع أن يعمل سوى الأعمال الخيرة . وسيتحول كل شيء فعله عن هدفه الصحيح بعدم انسانيته هو .

انها أقدم مشكلة فى تاريخ الجنس الانسانى . المشكلة التى بين الوصية الأولى والوصية الثانية . وهى مشكلة رفض المسيح قصدا أن يناقشها . لقد أدركها الشماس عندما قال ان « الايمان بدون العمل شيء ميت ، ولكن العمل دون الايمان ما يزال أسوأ ، فهو مجرد ضياع وقت ، ولاشئ أكثر من ذلك » . وهذه هى النقطة التى يتركها عندها تشيكوف ، ذلك الكاتب العظيم القريب تماما من الشيوعية روحيا ، كما أدرك النقاد الروس ؛ لأن الشماس ، فى لحظته التنويرية ، يقول ما أشار اليه المسيح حين رفض أن يناقش أيهما أكثر أهمية : واجبنا نحو الله أم واجبنا نحو الجار . انهما شيئان متداخلان . وان عبادة الله التى لا تحتم علينا أن نعمل أعمالا خيرة ، وعمل الأعمال الخيرة دون اعتبار لله الذى هو وحده يعطى أعمالنا الخيرة قيمة — جانبان من جوانب الخطأ بنفس الدرجة . ولا يمكن أن يعطى تحليل أفكار تشيكوف . التى يوجد منها

قليل يخبئه بعناية فائقة الرجل الذى كان فنانا عظيما ، أى فكرة
عن مجاله الكامل . لقد كان مجاله واسعا ، وواسعا لأنه شعر بأنه
مهما كانت حياته حزينة فانها كانت ماتزال جميلة . لكن الانسان
لذى يقدر حياته حق قدرها لابد أن يكون حرا ، حسرا لا من انواع
الاستبداد الخارجى ممثلة فى الآباء القساة والرسميين الذين هم
بلا قلوب فحسب ، ولكن من أنواع الاستبداد الداخلى أيضا ، من
الغضب والأنانية والجشع . وقد احتفظ بنوباته الوحشية العارضة
للمشخصيات التى كانت مستعبدة بشكل كامل من الداخل والخارج
الى الحد الذى لم تر معه الحياة اطلاقا - « اليفسكيون » بلا أمل
فى الخلاص .

وأول وأحسن هذه القصص بالطبيعة هى « موت الموظف
المسدنى » . فى هذه القصة يعطس موظف رسمى مرءوس ، فى
المسرح . على صلعة موظف مهم يجلس أمامه . ويحاول أن يشرح
له - الى أن يموت من اليأس بعد ذلك بقليل - أنه لم يقصد اهائته .
وأشد من ذلك وحشية بكثير قصة « ربابة روتستليد » ، والشخصية
الشريرة فيها شخصية ياكوف افانوف ، صانع التوابيت الذى له
زوجة لم يحبها أبدا ، ونهر بجوار بيته لم يصطد فيه أبدا . وتوابيت
ياكوف افانوف أنواع . صناديق صغيرة أنيقة يحاول أن يحشر
فيها بفضاظة سلالات وأجناسا وطبقات . ومن هذه الأنواع أيضا
كل ما ترك فى « الرجل فى الصندوق » ، وهى واحدة من ثلاث
قصص رائعة كتبها تشيكوف عام ١٨٩٨ مستعملا « تكنيكا »
جديدا خالصا ، يصف فيه ، مجرد وصف ، مجموعة من الأصدقاء
يلفون قصصا تنبع منها أفكار عامة . والصندوق الذى فيه
بييليكوف واحد من توابيت ياكوف افانوف . وبييليكوف رجل لم
يشأ أن يفعل أى شئ الا اذا وجد لائحة حكومية تسمح له بذلك . لذلك
فهو يترك الفتاة التى ربما تزوجها ، وربما أنقذته . كل ذلك لأنه
يراهم تركب دراجة . وتلك مسألة لم تتصورها أية لائحة حكومية .

والفرق بين القصتين الأخيرتين وبين « موت الموظف المندني » أن تشيكوف حين تتقدم به السن يدرك أن هؤلاء الأشخاص العاديين ، بأنامهم الصغيرة البائسة • لا يفرضون أنواعهم على أنفسهم فقط ، بل يفرضونها كذلك على الآخرين •

« ملك المدينة كلها تحت أصبعه • ونسوتنا لم يقمن بمسرحيات خاصة في أيام السبت خوفاً من أن يسمع بها • والكهنة لم يجرعوا على أكل اللحم أو لعب الورق في حضرته • وقد وصلنا تحت تأثير قوم بيبليكوف الى حالة الخوف من كل شيء في مدينتنا لمدة العشر سنوات أو الخمس عشرة سنة الأخيرة • هم خائفون أن يتحدثوا بصوت مرتفع • خائفون أن يرسلوا رسائل • خائفون من اتخاذ أصدقاء • خائفون من قراءة الكتب • خائفون أن يساعدوا الفقير ، أو أن يعلموا الناس القراءة والكتابة • »

وعندما اقتربت نهاية تشيكوف نفسها ، ومع الاحساس النامي بخصوصية الحياة الانسانية وجمالها • كان هناك أيضاً احساس تام بضرورة الاستحواذ عليها • انها فترة أحلى ملامه ، « بستان الكرز » ، ومجموعة القصص التي يبدو أنها تتذبذب على حافة الموسيقى ، وهى ملأى تماماً بالشعس الخالص • وفيها هنا وهناك نوع عجيب من الرومانتيكية المقلوبة • الرومانتيكية كما قد تبدو لعالم لاهوت فى لحظة ابداع • ولم يتوقف تشيكوف عن تأكيد أهمية الائم الصغير ، ولكنه بدأ كثيراً وكأنه يقول كلمة طيبة فى حق الائم الكبير ، الائم الذى يتطلب شخصية وثباتا فى الهدف • وكأنما كان هذا الرجل القدسى الذى كان يعظنا طول حياته أن نكون مجتهدين ، وأن نحترم الأطباء والمدرسين ، وأن نعتبر أقرباءنا وأصدقاءنا ، كأنما كان يضيف فى يأس : « ولكن اذا لم يجعلكم هذا تحبون الحياة أكثر ، اذن كونوا بحق الله سيئين » • وفى قصة

« عن الحب » ، وهى واحدة من ثلاث قصص رائعة من سنة ١٨٩٨ يبدو متدافعا عن الاثم الكبير اذا ثبت حقا أنه الطريق الوحيد الى التخلص من وجود غير محتمل . يصف واحدا من مجموعة من الأصدقاء الذين يناقشون أفكارا عامة ، وهى شخصية اعتبرها كاتب سيرة حياة تشيكوف دافيد ماجارشاك شخصية تشيكوف نفسه ، حيا صامتا له مع امرأة متزوجة ، يتصرف فيه كلاهما بحرص كامل ، ولأسباب وجيهة جدا ، وذلك حتى النهاية الكاملة التى يفترقان فيها . ثم يدركان أنهما قد ضيعا حياتهما . وقد لخص العاشق ذلك بطريقته الخاصة قائلا :

« أنا أظنم أنك عندما تحب فانك اما أن تبدأ فى تفكيرك فى هذا الحب ، من أعلى نقطة، مما هو أهم من السعادة أو عدم السعادة، من الذنب أو الخير فى معناهما المقبول ، أو أنك يجب ألا تفكر على الإطلاق » .

وربما قال براوننج بتلك الفكرة العاطفية ، أو يبتس الذى قال لى مرة « ان الباعث الأخلاقى يكسر القانون الأخلاقى دائما » . والذى يكشف هنا عن الشخص الأخلاقى . أو عن الكاتب النثرى فى مقابل الشاعر ، هو تحديد « أعلى نقطة » بأنها « التى هى أهم من السعادة أو عدم السعادة » . انك قد تطلب العشاء ، ولكنك لا بد أن تدفع الثمن . تفعل ما يبدو صحيحا بالنسبة لك كحل أخير ، ولكنك لا بد أن تتقبل مسؤوليته فى هذا العالم ، وفى العالم الآخر .

وفى نفس السنة التى كتبت فيها قصة « عن الحب » تناول تشيكوف الموضوع مرة أخرى فيما يمكن أن يسمى أجمل قصة قصيرة فى العالم ، وهى « السيدة مع الكلب » . وهى تعليق على موضوع « الجندب » . وتدور القصة حول سيدة شابة متزوجة من موظف رسمى ثقيل، تقابل رجلا متزوجا على شاطئ البحر ، وتصبح

عشيقته له . وهى تعاقب مثل بطلة « الجندب » ، ولكن يبدو ذلك لأنها ، هنا لم تترك زوجها كلية . ويبدو أنها هى وعشيقها ، مثل ليفيسكى . تنقصهما القدرة على اقتراف الذنب الأكبر الذى يبرئهم فى عين الآلهة .

« ثم ناقشنا موقفهما مدة طويلة محاولين التفسير فى كيفية التخلص من ضرورة التخفى والحداع والمعيشة فى مدينتين مختلفتين ، وفى كم :هما لم يلتقيا منذ مدة طويلة ، كيف يحطمان هذه الأغلال التى لا تطاق » .

ويشير تشييكوف الى أن ذلك سهل بالمعيشة معا وتحمل النتائج ، غير أنه . لكى نصف رجلا حاول دائما أن يكون منصفاً ، ينبغى أن يلاحظ الانسان أن كلا من القصتين كتبت قبل أن يلتقى بالمرأة التى تزوجها . كيف كان سيشعر لو عاش أطول ؟ مسألة لا يمكن أبدا أن نعرفها .

ولدى احساس مؤكد أن قصة « الأسقف » التى كتبت فى السنة السابقة لسنة وفاته مثل « جناز » موزار الأخير . احتفال بموته هو نفسه . يكافح الأسقف ، وهو صبي فقير رقى الى مكان مرموق فى الكنيسة . مع واجباته . مع أنه ينهار كل ليلة بفعل الألم ، كما كان ينهار تشييكوف نفسه . ويفكر فى الماضى ، فى شبابه . وكل شيء يتذكره تتغير هيئته . ومع ذلك فهو يبقى رجلا وحيدا ، وحيدا كمسائق العرباة العجوز الذى مات ابنه . وكالرجل الذى اضطر الى التخلي عن حصانه وكلبه . وجاءت أمه لتزوره ومعها ابنة أخته . ولكن أمه ما تزال تناديه « عظمتك » ، واضحة حواجز اجتماعية كبيرة بينه وبين الاتصال الانسانى الوحيد الذى يستطيع أن يؤمل فيه . ولا أستطيع أن أتخلى عن التساؤل عما اذا كانت أم تشييكوف لم تزعه يوما مخاطبة له بـ « يادكتور » . ان الشخصية

الزائفة التي بنتها لنفسها بسبب ابنها المشهور تنهار قبيل وفاته
فجسب . ومن جديد تدعوه بأسمائه المجردة التي دعت به عندما
كان مجرد صبي صغير لا يستطيع أن يزرر أزرار « بنطلونه » .
انه التأكيد الأخير لايمان تشيكوف بالحياة - متوحد ومحزن ،
محزن بلا حدود ، ولكنه جميل ، ويتجاوز طاقة أعظم فنان .



General Organization of the Algerian Library (GOAL)

الجمعية العامة للمكتبة الجزائرية

٤ أنت ومن غيرك

عندما نأتى الى القصة القصيرة أشعر دائما بحرج خاص فى مناقشة أعمال رواد يارد كبلنج بجانب أعمال قصاص مثل تشيكوف وموباسان . حرج أجد من الصعب شرحه . ولو كنت أكره قصصه لكان شرح ذلك أسهل كثيرا ، ولكننى لا أكرهها . لقد قرأتها باعجاب حقيقى ، ولكننى فى نفس الوقت لا أستطيع الكف عن التفكير فى أنه اذا كان تشيكوف وموباسان كاتبين حقيقيين فان كبلنج ليس كذلك . ومن ناحية أخرى اذا كان كبلنج كاتباً حقيقياً فواضح أنه يوجد عيب ما فيهما . ويخيل الى اننى كنت سأشعر بنفس النوع من عدم الارتياح لو كان على أن أقارن شعره بشعر كيتس وشيللى . لقد أمتعتنى بعض قصائده متعة عظيمة . ولو كنت بهيبيل جمع منتخبات شعرية لأحسست حتما أنه ينبغي أن أهتم بها ، ولكن ، مرة أخرى ، اذا كان ما كتب كيتس وشيللى شعرا حقيقيا فكبلنج اذن ليس شاعرا على الاطلاق . ويستطيع الانسان أن يتخلص من تلك المشكلة الخاصة بطرحه جانباً موضوع الفرق بين الشعر والنظم ، مع أن هذه مسألة لم أستطع أنا نفسى أن أسو أغوارها على الاطلاق : وكل ما أستطيع أن أقوله إن صلات الفن القصصى عند كبلنج بالفن القصصى الحقيقى هى ، فيما يبدو لى ، نفس صلات شعره بالشعر الحقيقى .

لكننى اذا لم أستطع أن أحدد ذلك فربما استطعت أن أشرحه بمناقشة قصة مشهورة من قصصه . وهى مشهورة بحق لانها رائعة روعة واضحة . وأعنى بهذه القصة قصة « البستاني » . وهى نصف العلاقة بين عمه وابن أخيها - هيلين ومايكل تيريل . فمايكल ابن أخ غير شرعى لأخى هيلين المتوفى ، وأمه ابنة ضابط صف متقاعد . وقد كان من الصعوبة بمكان أن يتزوج أخو هيلين هذا النوع من النساء . ويصرح للابن حين يكون فى السادسة من عمره بأن ينادى هيلين « يا أمى » عند النوم ، واذا كانا منفردين . وفى العاشرة يدرك أنه ابن غير شرعى ، ويحاول أن يكسو ذلك بقناع مقبول . وفى الثانية عشرة ، عندما يصاب بارتفاع فى درجة الحرارة يعرف متعذرا عن بنوته غير الشرعية الى أن تهدئه عمته بأن تعده أنه « لاشئ على ظهر الأرض أو من وراءها يمكن أن يفرق بينهما » .

الى هنا لا يمكن أن تكون الأمور خيرا من ذلك . ثم يقتتل مايكل ، وبعد سنوات تزور عمته قبره . وفى الطريق تعقد صلة مع السيدة سكار سوورث ، التى تكتسب شيئا من المال على جانب الطريق بتصوير القبور لأقرباء الموتى . ثم تأتى السيدة سكارسوورث الى حجرة هيلين فى منظر قصير رائع ومؤثر جدا ، وتبوح بكل ما عندها : انها لاتصور قبور الحرب من أجل المال ، ولكن لتزور قبر حبيبها . ولقد زارته ثمانى مرات بالفعل ، وتشعر الآن أنها لا تستطيع أن تزوره مرة أخرى حتى تفضى الى انسان ما بماذا كان يعنى حقيقة بالنسبة لها . وتخرج وقد فهمت خطأ انزعاج هيلين وأسأها .

عندما زارت هيلين المقبرة فى الصباح التالى شاهدت بسنايا منحنيها على أحد القبور . وسألها البستاني عن قبر من تبحث . فأجابته : « لفتنانت مايكل » تيريل ، ابن أخى « وقال البستاني : « طاف لإنهاية له : « تعالى معى ، وسأريك أين يرقد ابنك » .

ان « البستاني » قطعة أدبية عظيمة . من أعظم القطع الأدبية تأثيرا ، وأنا لم أقرأها قط الا وحسست برغبة في البكاء . ومع ذلك فهناك شيء ما يجعلني غير مستريح اليها . وبما أنني لست غريبا تماما عن الوسائل التي يستعملها القصاص فقد فكرت ، بطبيعة الحال ، فيما اذا كان سبب هذا هو ذلك « البستاني السماوي » ، وهو المعادل الأدبي « للجوقة السماوية » ، وهو يهرج ظاهري يقدم عمدا عند المرحلة التي يكون القارئ فيها متأثرا بعمق شديد ، أو ينبغي أن يكون متأثرا بعمق شديد ، لدرجة أن أي تعليق من المؤلف يعتبر مخالفة للذوق الجيد . ولا شك أن القصة تكون أجود كثيرا باقصاء « الرجل السماوي » ، ولكنني لا أستطيع أن أكف عن التفكير في أنه هو نفسه ليس سببا بل علامة على شيء زائف في القصة ، وأن المهرج الزائف في القصة القصيرة ليس أكثر من نتيجة لكل الخطوات المزيفة التي سخطها المؤلف فعلا .

وأستطيع ككاتب أن أقدم سندا قويا جدا لقالب القصة القصيرة كما كتبها كبلنج . أستطيع أن قول ان هذه هي قصة النفاق الذي عصف بحياة طفل برى ، وإن من المناسب أن يكون قالب القصة ، على ما ينبغي ، هو التمثيل الخارجي لكل النفاق . وذلك حنى اللطيفة العالية التي يواجه فيها بالله ويتحطم . ولكنني حقيقة لا أعتقد في كلمة واحدة من ذلك . وقد وجدت نفسي بدلا من ذلك أعيد كتابة القصة على النحو الذي يمكن أن يكتبها عليه تشيكوف أو موباسان ؛ وذلك لأرى فحسب ما يمكن أن يحدث . فلو أنني بدلا من البداية التي بدأ بها كبلنج قائلا « عرف كل انسان في القرية أن هيلين تيريل أدت واجبها بعالمها كله ، وبالأبن العس لأخيها الوحيد - الأمر الذي لا يدانيه شيء في الشرف » ، لو أنني كتبت : « كانت هيلين تيريل على وشك أن تلد طفلا غير شرعي » . وبدلا من السخرية اللطيفة في « وأخذت المهمة على عاتقها بنبل

عظيم . مع أنها كانت فى ذلك الوقت مهددة بمرض رئوى كان قد اضطرها الى الذهاب الى جنوب فرنسا » كتبت « ولكنى تلذذت الطفل كان عليها أن تتظاهر بأنها كانت تعاني من مرض رئوى . وأن طبييبها أمرها بالذهاب الى جنوب فرنسا » . لو أننى فعلت هذا لما بدا لى أن الموضوع وهو الجزء الأساسى فى القصة ، قد تأثر كثيرا بالتغيير . ولكن ما يحدث فى المعالجة الفعلية هام جدا . فالانسان يتحرك من عالم « البستانيين » السماويين والجوقات السماوية ، الذى يبدو فيه أن طول كل انسان اثنا عشر قدما . الى عالم عادى يبدو فيه الانسان خمسة أقدام وعشر بوصات ، ويبدو فيه أن ولادة طفل غير شرعى ليست فعلا ملهما من أفعال الأمومة . ولكنها تجربة مرعبة ومهينة . ويدرك الانسان أن هيلين تيريل لى تأتى بالطفل معها الى الوطن ، تحاول اظهار نفسها على أنها امرأة ذات موقف بطولى . ستة أقدام على الأقل . ويتغير فى الحقيقة محور القصة كله . وتصبح الأم . لا الابن ، هى الموضوع . ويستطيع الانسان أن يرى أن الابن لا يحرم من حب الأم فحسب . بل ان الأم قد تحرم من عطف ابنها . وقد يعنى ذلك بالنسبة لها أكثر مما يعنى بالنسبة له . وسواء أكان المنهج صحيحا أم خطأ من الناحية الفنية فان التزييف يتناقض مع نفسه . لذلك فان القارىء بدلا من أن يجد عقله مشتتا « بالبستانيين » السماويين يغرى بالمشاركة فى تجربته انسانية حقيقية هى وجود طفل غير شرعى فى عالم يمكن أن يوصف فيه الأطفال بشكل جاد بأنهم « غير شرعيين » .

اننى اذا استطعت أن أوضح عيب تناول كبلنج « للبستانيين » فأننى أستطيع أن أضع يدى على عيبه ككاتب . لكن لا يكفى مجرد الإشارة الى أن انسانا آخر كان من الممكن أن يكتبها بطريقة أحسن . الذى يظهر من اعادة الكتابة أن كبلنج لا يحتفظ بعينه مفتوحة على

الموضوع . حقا انه لا يفكر أبدا فى تلك الأم وهذا الابن ، ولكنه يفكر فى الجمهور . وفى التأثير الذى يستطيع أن يؤثر به على هذا الجمهور . ومعنى هذا أنه لا يفكر فى بصفتى الفردية كقارئ وحيد . أجلس فى بيتى بجوار مدفأتى الخاصة ومعى كتابى ، منفصلا ، وناقدا ، ولدى اتجاه الى أن أرفض أى تهجم على مشاعرى باعتباره اعتداء على خلوتى . اننى بصفتى العامة كعضو فى «جمعية الشبان المحافظين» واحد ممن يمكن استمالتهم الى مشكلات عامة من مثل «هل يجب على الأم أن تعترف ؟» . ولكننى كقارئ خاص لا أهتم مطلما اعترفت أم لا . اننى أريد أن أعرف فى الحال أى أم هى ، وماذا لديها لتعترف به ، ولن ، وما النتائج المتوقعة . وأكون مستعدا تماما الى الميل الى إحدى الناحيتين ، على حسب الحقائق وقدرة الرجل الذى يقررها . وبعبارة أخرى لو أن كبلنج كتب هذه القصة كمثال للتضحية الذاتية لأم ، لكانت بالنسبة لى على نفس الوضع الذى هو عليه الآن .

هذا المنهج الخطابى ، هذا الاحساس بالقارئ الخاص على أنه جمهور . ينبغى ، مهما كان الثمن المبذول من ممتلكات الفن ، أن ينزل الى مستوى الدموع أو الضحك أو الغضب ، هذا المنهج من خصائص كبلنج . وهناك مثال أكثر غلظة فى قصة معروفة له تسمى « لاف أو ويمين » . والمناسبة محاكمة ضابط يسمى رانز قتل الرجل الذى غوى زوجته . ويستعيد مالفانى ذكرى غار آخر والنهاية الثقيلة التى انتهت إليها . يلاحظ مالفانى وهو معار لجيشن بلاك تايرونز ، أن الرجل الذى يسميه لاف أو ويمين يحاول أن يدفع بنفسه الى الموت فى عملية حربية . ان لاف أو ويمين يعانى وخزات الضمير من ذكرى امرأة ألقى بحبها جانبا ستعرف فيما يلي باسم دياموندز أن بيرلز . ويذكر مالفانى كذلك أن لاف أو ويمين يعانى من مرض سرى ، وأنه لن يعيش طويلا . وعندما كان الرجل

الذى يموت محمولا فى « البشاوار » من التى تظنه رآها تدخل بيتنا للدعارة ؟ رأى ديامو نذر آن بيرلز نفسها ، وبقوة غاضبة ألقى بنفسه من العربة وتبعها :

« سألته ديامو نذر آن بيرلز : ماذا تفعل هنا ؟ أنت الذى سلب منى متمنى برجلى من خمس سنوات مضت • الذى حطمت راحتى ، وقتل جسمى ، ولعن روحى من أجل أن يرى كيف تكون هذه الأشياء • هل دلتك تجربتك فيما بعد على أية امرأة أعطتك أكثر مما أعطيتك ؟ ألم أكن لأموت من أجلك ؟ وهل كنت يا اليس ؟ أنت تعلم هذا يا رجل • اذا كانت روحك الكاذبة ستترى حقيقة واحدة فى حياتها على الإطلاق فأنت تعلم ذلك » •

وقال لاف أوويمين وقد تذكر تعليمه الباهظ الثمن « اننى أموت ياهصر - أموت » • وأجابت ديامونذر آن بيرلز عارضة عليه صدرها : مت هنا ، وذلك شئ أسرع هو بقبوله • ثم أخرجت ديامونذر آن بيرلز ، وهى مثل كيلوباترا حقيقة ، غدارة ؟ ، وماتت من « أجله ومعه » • وقد دفنا معا فى قبر واحد ، شكرا لطبيب عطوف ، وبشمائر دينية كاملة - طبقا للكنيسة الانجيلية بطبيعة الحال •

ان كل شئ فى هذه القصة غير المعقولة ينبع مباشرة من الملمودراما الفكتورية • ولا يكفى أن نقول انه يوجد عند ديكنز وهاردى مناظر مخرجة مثل هذه تقريبا ؛ لأن ذلك يؤكد فحسب ما نعرفه فعلا من أن الرواية والقصة القصيرة قالبان أدبيان مختلفان ، وأن الرواية يمكن أن تتحمل قيودا لا تتحملها القصة القصيرة • فالرواية ، من بين القالبين ، أكثر بدائية • انها الصق بحكايات الأطفال التى يستطيع الانسان فيها أن يعد لحادثة خيالية بجملة واحدة مثل « ومن ترى تظن أن الدب الصغيربنى اللون رأى عندما

كان ماشيا في الطريق ؟ » • والمنظر الخاص يمثل الحادثة الأخيرة في قصه كبلنج يمدن أن يعد له في الرواية في فصل تلو فصل حتى يكاد القارئ يقاد الى أن يطلب منظرا عاطفيا مجنونا • ولكن القصة القصيرة لا تسمح بمثل هذا الاعداد • والحقيقة أنه لا يمكن أن يقاد قارئ القصة القصيرة لتوقع أى شيء • فالقصة القصيرة تمثل صراعا مع الزمن • زمن الروائي • انها محاولة للوصول الى نقطة ما من الاشراق ، يتضح فيها الماضى والمستقبل على نحو متساو • والأزمة في القصة القصيرة هي القصة القصيرة نفسها ، وليس مجرد النتيجة الحتمية المنطقية لما قد سبق كما في الرواية • وقد يذهب الانسان الى أبعد من ذلك فيقول ان ما يسبق الأزمة في القصة يصبح نتيجة لهذه الأزمة • ويكون هذا ما حدث فعلا ، فلابد أن يكون ما سبقها بالضرورة • لقد كان تشيكوف أعظم قصاص على الإطلاق وجد على قيد الحياة • ولكننى على يقين من أنه كان من الممكن أن يدفع باى طفل صغير ذكى الى الجنون • لذا فانه عندما تضطرنى مسئوليتى كأب الى أن أسلى الأطفال الصغار فأننى أقرأ لهم دائما كتاب « الغابة » لكبلنج •

ويبدو هذا الوعي بالجمهور فى قصص كبلنج الهزلية مثلا بطريقة غريبة ، بالرغبة المجنونة فى « المقلب » • ان « المقلب » يتطلب جمهورا • وينبغى ألا ينفذ فحسب ، بل ويبدو كأنه ينفذ • وكلما كان الجمهور الذى يتقلب على المقاعد أكبر كان « المقلب » أشد تأثيرا ، وذلك أيضا من خواص قصص الأطفال ، وبخاصة قصص فرانك رتشاردز الموضوعية للمدارس • والذى كان كبلنج ، فيما أرى • الخليفة الوحيد له • وليس من العدل أن نستنتج أن قصة « القرية التى قررت ان الأرض مسطحة » نموذج لقصص كبلنج ؛ لأنها أقل من مستواة فى قصة « خبز فوق المياه » • ولكن وضع هذه القصة يمل صورة طبق الأصل لانتاج كبلنج الى الحد الذى تستحق فيه شيئا من العناية •

« يفرض شخص ملتبس خطر يسمى هاكلى فى قرية انجليزية غرامة ظالمة بسبب القيادة الخطرة للسيارات على مجموعة من الناس المهمين بينهم صحفى ، ورجل استعراضات فنية ، وعضو برلمان . ويخصص الضحايا أنفسهم ليحك مهزلة ضخمة مصممة لتجعل قرية هاكلى تبدو مضحكة أمام كل العالم . وقد عمل الصحفى فى الدعاية السيئة ، ورجل الاستعراضات الفنية فى تمثيلية قروية تقرر أن الأرض مسطحة . وتوج عضو البرلمان المهزلة باغراء كل أعضاء البرلمان لكى يفتنوا أغنية رجل الاستعراضات الفنية عن هاكلى .

« وحينئذ ، ويدون فاروق عزبى ، أو خوف من الناخبين ، أو رغبة فى الحكم ، أو أمل فى الربح ، غنى أعضاء المجلس بأعلى أصواتهم وأخفقتها ، وهم يهزون أجسامهم ، ويدركون الأرض بأقدامهم المنتفخة . غنوا أغنية « القرية التى قررت أن الأرض مسطحة » ، أولا لأنهم أرادوا أن يفعلوا ذلك ، وثانيا ، وهذا هو الجانب المرعب فى الأغنية ، لأنهم لم يستطيعوا أن يتوقفوا ، لم يستطيعوا لاي اعتبار . »

هذا بالطبع وصف لهوس جماعى . ولكنه أيضا هوس فى نفسه . ومن المؤكد أن كبلنج لم يتوقع منا أن نصدق أن أعضاء البرلمان البريطانى محتاجون الى حمام ، وأن أقدامهم منتفخة . ولكن هذا فحسب قالب للهوس أكثر حدة من ذلك القالب المقدم فى « لاف أورمين » وفى « البساتين » . والقصص الثلاثة جميعا تجاوز مقدرة القارئ العادى على الضحك أو على الدموع . انه اذا كان لديه نضج على الاطلاق فانه يجب أن يتوقف عند نقطة ما ويسأل نفسه قائلا « ماذا يحاول كبلنج أن يفعل بى ؟ » .

ويسلمنى ذلك الى ناحية ضعف أخرى فى هذه القصص ربما كانت أشد خطرا . ليست المسألة أن كبلنج لا يتحدث الى بصفتى

الخاصة كقارئ خاص فحسب ، ولكنه أيضا لا يتحدث الى بصفته ،
الخاصة كمؤلف خاص . ان كل كتاب القصة العظام الآخرين
يتحدثون اليها بصوت انساني متوحد . كما لو أننا كنا غرباء ،
وكما لو أنهم كانوا يغتذرون عن تقصيرهم علينا ، ولكن كبلنج
يتحدث دائما كما لو كان هو نفسه واحدا من مجموعة « الطبقة
الرابعة العليا » أو « الفرسان الاثنا عشر » (المكتسحون) ، التي
تقف معارضة لجماعة أخرى من تلاميذ المدارس التابعة للبلدية ،
أو الزوج ، أو اليهود ، أو الراسكيز . وهو يتوقع مني أن أنضم
الى جماعته أيضا . وهو في الحقيقة يتقرب الى مشيرا ضمنا الى أنه
بما أنني رجل ذكي فلا يمكن الا أن أنتمى الى هذه الجماعة ، ولكنني
لا أنتمى اليها . والشئ المسلم به عن قرب لديه ، وهو أنني واحد
من الصبيان يضايقني .

ان لكبلنج غراما حقيقيا بالجماعات السرية . ويتصل هذا
بالتأكيد بالالم الذي عاناه في طفولته عندما أرسله أبواه ليقيم في
انجلترا مع عائلة أذله ، لقد كان ادمونه ولسن أول ناقد يشير
الى أهمية تلك القصة الصغيرة المؤلمة « بابا بلاك شيب » . في هذه
القصة يبعث بطفلين ، بانث و جودي ، الى أرض الوطن من الهند
حيث يتركان مع عائلة تتكون من ثلاثة أفراد ، العم هاري . والعمة
روزا . وابنتهما هاري . وتكون جودي محل عطف ، ولكن العمة
روزا وهاري يتآمران لينجعا حياة بانث تيسة . وبعد موت العم
هاري يضرب بانث ويهان بكل الطرق الممكنة . وهو يبعث به الى
المدرسة حتى مع الزوج واليهود ، ويبدو أنه يعتبر ذلك خطأ أسوأ
من الموت ، وهو يحرم من الكتب التي يعتبرها المهرب الوحيد من
الحقيقة القاسية . وعندما يبدأ العم يصيبه . ويوقع الأشياء التي
لا يستطيع أن يراها ، يكون للسنادين عذر جديده للضربة . وأخيرا
عندما تعود أنه يجفل منها بانث الصغير ، ويرفع ذراعيه ليرد ضربة

متوقعة . تلك هي الحادثة التي رواها كيلنج في ترجمته الذاتية بالضبط . وتنتهي القصة بطريقة الكورس السماوى المعتاد عند كيلنج : « عندما تشرب الشفاه الصغيرة بعمق من ماء الكراهية الأجاج ، ومن الشك واليأس . فان كل الحب الذى فى العالم لن يزيل هذا الاحساس ، مع أن هذا ربما يحول الأعين المظلمة الى الضوء لفترة ، ويعلم الايمان حيث لا يوجد ايمان » .

ذلك أيضا هوس ، والمناقشة حوله ليست مجدنية . ليس مجديا أن يجيب الانسان بأنه عندما اشتكى من معارفه فى المدرسة لأن « بعضهم لم يكن نظيفا ، وبعضهم كان يتحدث بلهجة خاصة ، وكثيرا منهم كان يرمى قبعته ، وكان فيهم يهوديان وزنجى » ، ليس مجديا أن يجاب بأن الحالة كان من الممكن أن تكون أسوأ من هذا ، وأنه لو كان قد اتخذ أصدقاء له من بين الأطفال اليهود والزنوج لعلم حقيقة ما معنى أن « تشرب بعمق من ماء الكراهية الأجاج » والشك واليأس . وليس مجديا أن يشرح الشيء الواضح من أن ضعفه كانسان ربما جرى الى الوراء خلف الأحداث التي رواها ، ولعله كان وهو طفل صغير ثقيل الى حد بعيد . ان الهوس مسألة لاتناقش ، والطفل المجرع الاحساس دائما طفل مجروح الاحساس .

ويحسن لكى تفهم كيلنج أن تقرأ قصة « بابا بلاك شيب » ، ثم تقرأ قصة أو اثنتين من « ستوكى وشركاه » . فهذه القصص ، من حيث انها ترجمة شخصية ، استمراد لقصة بانث الصغير . وقد تبدو المدرسة المينة التي كتب عنها فظيعة جدا بالنسبة لبعض الناس ، وتبدو الظروف على نفس المستوى من السوء مع ظروف « بابا بلاك شيب » . ولكنه من الواضح أن كيلنج لم يفكر قط فى ذلك . وأنه كان سعيدا سعادة كاملة بذكريات أيام المدرسة . لماذا ؟ أفترض لأنه لم يكن وحده فى المدرسة . والشيء الوحيد فى

العالم الذى لم يستطع أن يواجهه هو أن يكون وحده . بيتيل ،
على العكس من بنش ، واحد فى المجموعة التى تضم ستوكى وماك
تيرك . وقد استطاعوا ، مثل الصحفي ورجل الاستعراضات الفنية
وعضو البرلمان فى « القرية التى قررت أن الأرض كانت مسطحة » ،
أن يوجهوا « مقالب » متقنة لأعدائهم . استطاعوا أن يقتلوا قطه
ضالة ويلصقوها بأرضية عنبر نوم غرمائهم ، واستطاعوا أن
يضطهدوا الصبيان الذين كانوا أصغر منهم سنا . ويبدو أن كبلنج
لا يشتهى شيئا أكثر من ذلك . وقد أعاد رواية ذلك كله دون
حياء . ليس هذا فحسب وإنما بفخر وسرور . لقد أحب أن يشعر ،
رجلا وصيبا ، بسرور الانتصار .

ومن الواضح أن ذلك يرضى شيئا عميقا جدا فى نفسه ، شيئا
وصل الى حد أعمق بكثير من مجرد حنين الطفل الصغير العادى الى
أن يكون معترفا به . واعتقده أن ذلك كان عدم قدرة كاملة منه على
مواجهة الأزمات منفردا ، وأن ذلك كان شيئا جاء من تربيته كعضو
صغير فى جماعة مستعمرة . ذلك الاحساس بأن الانسان لم يكن
وحده مطلقا ، أو على الأقل ينبغي ألا يكون وحده مطلقا . ويبدو لى
أن هذه كانت مشكلته الحقيقية . لقد جعلته غريزة كاتب القصة
القصيرة يختار الهند مسرحا لأحسن أعماله . وكان من المناسب أن
يكون هناك من يتحدث باسم جماعته المغمورة . جماعة المستعمرين
البريطانيين الذين كانوا دائما منفردين ، وكانوا كادحين فى أحيان
كثيرة . وأحيانا مثاليين ومضحكين بأنفسهم . ولكنهم فى الواقع لم
يكونوا جماعة مغمورة حقيقية على الإطلاق . كانوا متسلطين دائما
أو هكذا على الأقل اختار المتحدث باسمهم أن يعتقد ؛ لأن نقطة
الضعف هذه فى شخصيته جعلت من المستحيل عليه أن يصف
الناس الذين كانوا منفردين . وإلى جانب هذا لم تسمح لهم ظروفهم
أن يكونوا منفردين . لأنهم يعيشون وسط جماعات غريبة معادية
ستدمرهم اذا حدث أن تركوا منفردين . وتهب دائما مدارسهم

وفرقهم وطبقاتهم وأجناسهم لتحميمهم من احساسهم الضرورى بالوحدة . وربما ترك الانسان وحيدا عند كيلنج فى بعض الاحيان فترة كافية فحسب لأن تسمح له بالانتحار ، أو بأن يقبض عليه « الراسكيز » أو الزوج ويعذبوه عذابا وحشيا ، ولكن هذه دائما حادثة شنيعة ، وسيجتمع أصدقاؤه عاجلا أو آجلا ليقوموا له بجنائزة عسكرية مؤثرة ، ويصلوا عليه صلاة الجنائزة حسب تعاليم الكنيسة الانجيلية . وأى شيء غير ذلك سوف يكون شيئا غير معقول . ان بنش فى قصة « بابا بلاك شيب » مهمل تماما مثلما أن فانكا الصغير فى قصة تشيكوف الجميلة مهمل . ولكن بينما يوجه فانكا الخطاب اليائس الذى كتبه الى « جديم فى القرية » فنعلم أنه لا أمل له ، ينقذ بنش فيما يمكن أن يسميه المؤلف « فى الوقت المناسب » ، تنقذه شخصية حربية معروفة باسم انفيراريتى صاحب وتصيح فى انزعاج « يا لله ! ان الفتى يكاد يكون أعمى ! » . ان تشيكوف ، الطبيب ، يستطيع أن يواجه الحقيقة ، وهى أن الفتيان يصابون بالعمى والجنون وباليأس ، وكيلنج لا يستطيع .

هذا الاحساس بالجماعة جعل الاعتقاد فى الاحساس الفردى بالوحدة يكاد يكون مستحيلا على كيلنج وقرائه . ونحن يظهر ، يظهر دائما مقنعا ببعض الأقنعة الغريبة ، مثل تلك القطعة الحية الميتة فى « سفر موروباي جيوكز الغريب » ، أو مثل الرعب الذى قتل هاميل فى « نهاية الطريق » . وعندما نحب على كيلنج أن يتحرك فى اتجاه تشيكوف يتحرك دائما فى اتجاه بو . فعندما يتهم أحد الضباط ظلما بأن له صلات جنسية مع زوجة رجل شرس يدعى برونهرست تجعل كل طاقة الجماعة السرية لتمنع الخدم الهنود من أن يشهدوا زورا . وعندما يمرض شاب مرذول من الطبقة الدنيا ، وهو الذى أفسد كل شيء بفطرسه عندما عين مساعدا فى أحد البنوك ، فإن رئيسه الفظ لا تستر عليه فحسب ولكنه يزيغ له شهادات من البنك الذى كان قد فصل الشاب

الشرير منذ وقت بعيد . ويذهب الى حد أن يدفع له مرتبه من جيبه الخاص . ان كبلنج ليس « رئيسا لجمعية حث الامهات غير المتزوجات على الاعتراف » فحسب ، ولكنه أيضا سكرتير لآلف جماعة أخرى من « الماسونيين » « الجانيتيز » الى « الأموال الخيرية لدفن الموتى بالأمراض السرية » . وجمعية « الدفاع عن الشركاء الأبرياء في الزنى » . كل انسان يتستر . كل انسان يسرع الى الانقاذ . ويخيل الى الانسان أنه يسمع دائما وقع أقدام « الفرقة الثانية عشرة » (المكتسحون) آتية لتنقذ البطل من مقدور هو أسوأ من الموت على يد الزوج واليهود « والراسكيز » . وأحب كرجل ضعيف ، أن أعتقد أنه ليس الله فحسب من فوقى يرعاني ، ولكن « الفرقة الثانية عشرة » تحفظنى كذلك . وأعرف ، كإنسان ناضج ، أن كبلنج كذاب وملعون .

ولعل هذا كان أمرا لا بد منه فى مجتمع مستعمر مثل الهند فى القرن التاسع عشر ، ولكنه يحتوى على تناقض يميز كبلنج فى الحال عن كل كاتب قصة عظيم آخر . انه لا يستطيع أن يكتب عن الموضوع الوحيد الذى يجب أن يكتب عنه القاص ، وهو الاحساس الانساني بالوحدة . انه لم يقل قط مع بسكال « ان الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى » .

٥ في مرحلة العمل

يعتبر جيمس جويس محفوظاً لتخلصه من ضرورة نشر مختارات من قصصه أو مجموعات قصصه . ان القصص الجيدة ، كمجموعة القصائد الجيدة ، شيء قائم بنفسه ، تلخيص التجربة الكاتب في وقت معين . وهذه التجربة تعاني من قطعها بكتب أخرى . أو ازدحامها مع كتب أخرى . ان مجموعات « الحقل غير المحروث » ، و « ونسبرج أهيو » و « الجلترا » و « وطني الجلترا » ، « وريابة السماك » و « في وقتنا » ينبغي أن تقرأ بنفسها كوحدة ، ويفضل أن تقرأ في طبعات شبيهة بالأصول . وكذلك ينبغي أن تقرأ « أهل دبان » ، وتفردعا على هذا النحو بعد سبباً من أسباب شهرتها المستمرة .

لقد نجا جويس من مصير كتاب آخرين لأنه توقف عن كتابة القصص بعد نشر هذه المجموعة . لماذا توقف ؟ . ان من أمارات الاضطراب في النقد « الجويس » في عصرنا أنه لا أحد يبدو أنه يرى حتى أهمية هذا السؤال ، فضلاً عن أن يحاول الأجابة عنه . ومع ذلك فهذا بالتأكيد سؤال واضح تماماً . كان جويس قصاصاً أحسن بكثير منه شاعراً ، ومع ذلك فهو لم يتوقف عن كتابة الشعر

الغنائى بعد « تشامبير ميوزيك » . وقد نقح حقيقة كثيرا من أعماله السابقة . فلماذا لم يكتب قصة أخرى بعد قصة « الميت » ؟ . هل كان ذلك لأنه شعر بأنه لم يكن قصاصا ، أم لأنه اعتقد أنه فعل كل ما يمكن أن يفعله فى هذا القالب ؟ انه من الصعب أن نتصور قصاصا حقيقيا مثل تشيكوف ، وقد جرب بهجة العمل الرائع الكامل ، يتوقف عن عن القصة القصيرة نهائيا ، كما أنه من الصعب تصور كيتس متوقفا عن الشعر الغنائى . ذلك سؤال ينبغي أن تقدم عليه مجموعة « أهل دبلن » جوابا ، وأنا أزعم أنها فعلت ذلك .

من الواضح أنه يوجد اختلاف كبير فى الشكل بين قصص أول المجموعة ، وبين قصة « الميت » فى آخرها . ومع أن المجموعة ربما لم تطبع حسب نظام كتابتها بالدقة فإنها تشرح أربع ، وربما خمس ، مراحل على الأقل من تطور كاتب قصة قصيرة . فالمجموعة الأولى من القصص يمكن أن يطلق عليها محرر فى مجلة بحق أنها « صور أدبية » . وتصنف القصة الأولى منها ، « الأختان » ، أختين عجوزين جاهلتين لقسيس عالم حرم من وظائفه الدينية بسبب بعض أنواع الإنهيار العصبي . ان المقصود من القصة ما يزال خافيا على ، بينما لا يوجد شك بالنسبة للمقصود من قصة « مواجهة » ، التى يقابل فيها صبيان هاربان من المدرسة شخصا مصابا بالشلوذ الجنسى . وتصنف القصة الثالثة فتى صغيرا يذهب الى معرض ملام تينيسى « أرابى » ليعود يهدية لفتاة قلبه ، وهى أخت صديق له ، ولكنه يصل بينما المعرض يفلق أبوابه .

تبدو كل هذه القصص أجزاء لترجمة ذاتية من الطفولية المبكرة . وكان من الممكن بسهولة أن تتضمن أية واحدة منها فى رواية الترجمة الذاتية التى كتبها « صورة الفنان شابا » . هذا إذا

لم تكن هذه القصص فعلا أجزاء من المسودة المبكرة لهذه الرواية التي تعرف « ببطل ستيفن » . وبغض النظر عن أسلوب « التقابل » البسيط جدا عند جيمس في قصة « مواجهة » ، والذي أصبح في صورة أكثر تنقيحا ، واحدا من أنساب جويس المفضلة ، بغض النظر عن هذا فإن القصص مهمة أساسا لأسلوبها . أنه الأسلوب الذي ابتداء بولتر باتير ، ولكنه صنع بدقة بعد ذلك على مثال أسلوب فلوير . أنه أسلوب تصويري عال . أسلوب قصد به فصل القارئ عن الحدث . وهو يقدم له بدلا من هذا سلسلة من صور الحوادث الموصوفة التي قد يقبلها أو يرفضها ، ولكنه لا يستطيع أن يعجز لها لتتناسب حالته الخاصة أو بيئته . ان الفهم ، أو الغضب ، أو الحزن الذي يلفنا في الحدث ، ويجعلنا نراه في لغة من شخصيتنا الخاصة وتجربتنا الخاصة ، أمر ليس مطلوبا .

« ذهبت في إحدى الأمسيات الى حجرة الجلوس الخلفية التي مات فيها القس . كانت أمسية مطيرة ، مظلمة ، لم يكن هناك صوت في البيت . ومن خلال أحد مربعات الزجاج المكسورة سمعت المطر يرتطم بالأرض ، وابر الماء المستمرة تنقر في الأسرة المبتلة . وابتقت تحت ناظري بعض المصابيح البعيدة أو التوافذ المضاءة » . أو اليك هذا من نفس القصة : « أعطتني الحجرات العالية الباردة الخالية الكثيرة حرية . وذهبت من حجرة الى حجرة مغنيا . ومن النافذة الأمامية رأيت أصحابي يلعبون تحت في الشارع . وصلني صراخهم ضعيفا وغير متميز . ونظرت الى البيت المظلم حيث تسكن معتمدا بجبهتي على الزجاج الرطب »

ان كلمات « رطب » صفة للزجاج ، و « مظلم » صفة للبيت كانت ستبدو كلمات عادية تماما عند أي كاتب آخر من ذلك الزمن . ولكن استعمال الاثنتين معا علم هذا النحو في جملة واحدة يدل على إفسان ولد ذا أسلوب . كل كلمة في هذه القطعة صحيحة . وحتى

النقص فى علامات الترقيم فى « الحجرات العالية الباردة الكثبية » .
وهى مزيج من الصفات التى كان سيسمح كتاب قليلون لأنفسهم
باستعمالها ، حتى هذا محسوب حسابه . وتلك المجموعة نفسها
تكاد تكون مصنوعة بشكل تجريبي : لأن الطفل صغير جدا فان
أول شيء لاحظته أن الحجرات عالية ، ثم فكر فى البرد ، ووصلته
بالحجرات نفسها ، ثم أدرك أنها باردة لأنها خالية . وأخيرا تأتى
الصفة العاطفية « كتيب » ، التى تصف الانطباع الكامل لهذه
الصفات . لكن لأن الانطباع كامل وسريع لاتجد علامات ترقيم . كما
يوجد مثلا فى « أمسية مطيرة ، مظلمة » .

وتستطيع أن تدور كما تشاء حول عبارات مقابلة لهذه العبارة
فلن تجد مزيجا من الصفات التى تنتج تأثيرا متشابها ، ولا أية
طريقة لقراءة القطعة من شأنها أن تنتج تأثيرا مخالفا . وهذا الاستعمال
للكلمات بطريقة غير التى استعملت بها من قبل فى الانجليزية .
باستثناء تأثير ، استعمال لا يصف التجربة ، وانما يضاعفها على
قدر الامكان . ولعله حتى لا يهدف الى مضاعفتها ، بمقدار ما يهدف
الى أن يضع مكانها مزيجا من الصور . هو حلم بلاغى ، اذا أردت ،
وقد كان جويس تلميذا من تلاميذ علم البلاغة . وبينما كان يقصد
من وصف التجربة عند ديكنز أو ترولوب وصل القارى بها ،
وخعله يشعر بما يفترض أن المؤلف أو الشخصية تشعر به ، فان وضع
تنظيم لقوى مكان التجربة قصد به ترك القارى حرا ليشعر
أو لا يشعر ، تماما كما يختار ، مادام يدرك أن التجربة نفسها قد
تحولت بشكل كامل . والنتيجة أن قراءة قصة مثل قصة « أرابى »
لا تشبه تجربة انسان يقرأ ، بمقدار ما تشبه تجربة انسان
يستعرض كتابا مصورا جميلا .

ان قصص « أهل دبلن » منظمة بالأحرى على طريقة الشاعر
الذى يرتب قصائد غنائية فى ديوان لتوافق نموذجها موجودا فى

ذهنه • ولكن يوجد أيضا ، كما قلت ، نموذج لتسلسل تاريخي واضح • وتوجد في وسط المجموعة عدة قصص لابد أن تكون قد كتبت بعد قصة « الاختان » وقبل قصة « الميت » • هذه القصص قصص طبيعية خشنة جدا عن حياة الطبقة الوسطى في دبلن ، موضوعة اما في قالب ملهاته البطولة الساخرة ، أو في قالب التقابل • فمن القالب الأول قصص مثل قصة « فارسان » ، التي تصف باهتمام حاد القلق الهزلي لمتلافيين حول سؤال هو هل سيكون أحدهما قادرا على ابتزاز بعض المال من عشيقته الخادمة الصغيرة ، ومثل قصة « الطين » التي تصف « آنسة » عجوزا تعمل في مغسل ، وتتابع مجسومة من الكوارث الصغيرة التي تهدد بتدمير احتفالها بمناسبة « الهالووين » في بيت ابن أخيها المتزوج • وفي المجموعة الأخيرة توجد قصة « النظراء » ، وهي عن « نساخ » سكير من دبلن ، يسلفه صاحب العمل علنا بلسان حاد ، فينتقم هو بجلد ابنه الصغير الشقي الذي أهمل النار حتى انطلقت • وقصة « سحابة صغيرة » ، وفيها يواجه شاعر غير ناجح بصحفي ناجح ، لديه احساس يكفيه لأن يترك دبلن في الوقت المناسب • انها قصص صغيرة قبيحة ، دهما اعتبرتها ، ولكنها في إعادة تشكيلها لجماعة مغمورة كاملة تشبهت أن جويس كان في وقت ما كاتب قصة قصيرة أصيلا ، يتمتع بروية خاصة فريدة •

وأهم حتى من ذلك أن نلاحظ أنه يوجد في هذه القصص تطوير للمخترعات الأسلوبية التي يجدها الانسان في القصص المبكرة • لقد قمت بالفعل بتحليل أول فقرة من قصة « الفارسان » في كتابي « مرآة في الطريق » ، ولكن من الضروري أن نتناولها هنا أيضا •

كان مساء أغسطس القادم الدافئ قد هب على المدينة ، ودار في الشوارع هواء دافئ نوعا ما - ذكرى الصيف • وكانت

الشوارع ، وقد أغلقت محالها لراحة الأحده ، تموج بزجاج مرح
الألوان ، وقد لمعت المصابيح كلؤلؤ مضاء من ذرا أعينها الطويلة
فوق النسيج الحي تحتها ، والذي أرسل فى هواء المساء القاتم
الدافئ ، مغيرا فى ذلك الشكل واللون بدون انقطاع ، زفيفا غير
متغير وغير منقطع .

فى هذه الجميلة نرى تطورا عجيبا للأسلوب النثرى فى
القصص المبكرة . وليست المسألة فحسب فى أن الصفات مختارة
بعناية تبلغ حد التكلف الشديد (الأعمدة الطويلة) ، ولكن فى أن
بعض الكلمات تكرر عن عمد ، عادة بنظام مختلف نوعا ، وأحيانا
فى قالب مختلف نوعا ، وذلك لتفادى إعطاء القارئ احساسا بمجرد
التكرار ، وفى الوقت نفسه تثبت الأثر المغناطيسى للتكرار فى
ذهنه . ومن الطرق التى يفعل بها هذا تكرر الاسم فى نهاية
سجلة كمنسند اليه فى الجملة التالية . « شارع . . . الشارع » .
ولكن الكلمات الأساسية هى « دافئ » ، « قائم » ، « غير متغير » .
« غير متوقف » . ونفس الطريقة مستعملة فى فقرة أخرى من نفس
القصة لتصف عازفا فى كيلدار ستريت :

« نقر الأوتار دون مبالاة ، ناظرا بين الفينة والفينة بسرعة
فى وجه كل قادم جديد ، وناظرا الى السماء بين الفينة والفينة ،
وبملل أيضا . وبدت قيثاره كذلك دون مبالاة الى الحد الذى سقطت
فيه أغطيته حول ركبتها ، بدت منهكة كأعين الغرباء ، وكيدى
صاحبها . وعزفت يده بنبرة خافتة لحن : « سكونا ، أو مويل »
بينما اندفعت الأخرى بنبرة هالية بعد كل مجموعة من النغمات . .
نغمات اللحن التى ترددت عميقة وممتلئة » .

لا يصر جويس فحسب على أن يرينا المنظر كما وآه هو تماما
عن طريق استعمال « كلمات قلوبير المناسبة » ، وإنما يصر كذلك
على أن نحسها كما أحسها هو عن طريق المزج المعتمد ، المعبأ مع ذلك

بعناية ، للكلمات الرئيسية من مثل « لامبالاة » ، « يد » ، « بملل » ،
« نغمات » . هذا النوع من الكتابة « اللغزية » يعتبر شيئا جديدا
تماما فى النشر الانجليزى ، سواء اكان ذلك لمصلحة الادب أم لا .
واحساسى الخاص بالنسبة لقيمتها أن أسلوب الكتابة التصويرية
مبرر تماما كما فى الفقرة الأولى ، ولكنه ضعيف بصورة لا تغتفر
حين يتسع ليشمل التعبير عن الحالة النفسية كما فى الفقرة الثانية .
ويذكرنى تشخيص القيثارة غارية ومتعبة من أصابع الرجال العابثة ،
يذكرنى على نحو ما بالشبح الذى يبدأ ينعقد حول قطعة ممتازة من
لحم الضأن ، لولا هذا الشبح . ان صحافيا معينة فى الادب يحسن
أن تقدم باردة ، وقد تؤخذ هذه على أنها تتضمن كل الأوصاف
المادية ، وأخرى ، وهى التى تنصل بالمواقف والحالات النفسية .
يتبقى أن تأتى الينا وهى تنتفض سخونة .

وأهم هذه القصص هى تلك التى أزعج أنها آخر مجموعة من
أمثال « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » ، « نعمة » ، « الميت » ،
مع أنه ربما اعتبرت الأخيرة بحق منتسبة ، مرة أخرى ، الى نموذج
« مختلف من القصة » وتعالج إحدى القصتين الأوليين ، وهما من
أسلوب البطولة الساخرة ، السياسة الأيرلندية بعد بارنيل ، وتعالج
الثانية الكاثوليكية الأيرلندية . تتجمع فى قصة « يوم العليق »
مجموعة من طالبى الأصوات والأتباع فى انتخابات محلية فى المقر
المقبض للمرشح الوطنى منتظرين أن يدفع لهم مال ، أو مؤملين
على الأقل فى زجاجة من البيرة من « بار » المرشح . ويأتى واحد من
أتباع بارنيل ويهضى ، ويرى السيد هنتشى ، وهو أكثر المجموعة
ثرثرة ، أن إخلاصه لبارنيل مشكوك فيه للدرجة أنه قد يكون
جاسوسا بريطانيا . ثم يصل الغلام بزجاجات البيرة ، وترتفع روح
الجماعة . وعندما يعود جوهنز ، وهو من أتباع بارنيل ، يحيونه
بحرارة الى درجة أن السيد هنتشى يناديه باسم « جو » . وهذه
الطريقة نجدها فيما بعد مكبرة تكبيرا هائلا فى « يوليسيس » .

« وفرقت ثلاث سدادات الواحدة بعد الأخرى . وقد تم تحريرها بالطريقة القديمة وهي تسمية الزجاجات . وقرأ جو مريته التي أعدها في الرئيس المتوفى . وتمثل سدادات الزجاجات الثلاث كما أشرت في موضوع آخر الطلقات الثلاث فوق قبر البطل . والمريّة هي « البديل المزيف للحن الجنائزى » ، وتلك هي البطولة الساخرة في أفسى حالاتها . في قصة « فارسان » يبدو أن أعظم ما يمكن أن يطلب من امرأة عاشقة ، كما يفترض الخيال الأيرلندى ، هو خفيه على سبيل الهدية ، وفي « يوم العليق » يبدو أن أعظم احترام يمكن أن تقدمه أمة هابطة لقائد متوفى هو فرقة السدادات من بضع زجاجات من البيرة ، جاءت عن طريق خيانة كل شيء جارب من أجله ذلك القائد .

لا توجه صبغوبة ، كما قلت ، في تخيل مجموعة القصص الأولى في « أهل دبلن » منقولة إلى صفحات « صورة الفنان شايبا » ، فهل يستطيع الانسيان أن يتصور « يوم العليق » منقولة إلى تلك الصفحات ؟ . لدينا في منظر يوم عيد الميلاد في « صورة الفنان شايبا » موضوع « يوم العليق » ، ولكنه معالج بعنف يقترب من الهوس . ومن المستحيل تخيل نقل « يوم العليق » إلى هذا الإطار ، كما أنه من المستحيل تخيل « أهل دبلن » وقد استبدل منظر يوم عيد الميلاد بيوم « العليق في حجرة الاجتماعات » . لقد وصل جويس فعلا إلى مفترق الطريق . لقد أخرج بعض المواد المعينة من قصصه ، وارتكب بفعله هذا خطأ جسيما بالنسبة للقصص . لقد جرد جماعته المغمورة من استقلالها .

ويبدو هذا ضعباً أكثر مما هو عليه في الحقيقة . فقد يجعل القصص جماعته المغمورة تعتقد وتقول أشياء غاضبة ، وهذا بشكل جزئى ما يجعلها مغمورة . ان الأفاقين عند جوزكى ، والفلاحين عند تشيكوف ، وأصحاب الحرف عند ليسكوف يعتقدون في أشياء

من شأنها أن تسلم تلميذا صغيرا الى الجنون . ولكن هذا لا يعنى أنهم ليسوا مساوين لنا أو أحسن منا من الناحية الذهنية . ان لهم مهارة وحكمة خاصة بهم . وهذا مالا تملكه شخصيات قصة « نعمة » . فى هذه القصة نرى جلال الكنيسة الكاثوليكية كما يظهر عندما ينعكس على الطبقة المتوسطة الدنيا فى دبلن . وتعتمد القصة طبقا لكلام أخى جويس ، ستانيسلوس ، على موضوع الكوميديا الالهية ، مبتدئة فى الجحيم ، وهو المرحاض الواقع تحت الأرض فى مشرب عمومى ، مرتفعا الى الأعراف ، وهو سرير المرض فى بيت من بيوت الضواحي ، وأخيرا الى الجنة فى كنيسة جاردنر سترهت . هذا الكلام معقول بما فيه الكفاية ؛ لأن جويس كان أديبا متعمقا ، وقد أحب ، فى أعماله المتأخرة على الأقل ، أن يلعب اللعبة الأدبية المعروفة من اعتماد كتبه على أساطير ونظريات هامة ، حتى أن نصف متعة القارئ يأتى من اكتشاف المشابهة . وهذه اللعبة لها ميزة عرضية هى أن القارئ الذى يملكه الكاتب يكون عرضة لحسبان المؤلف دارسا أديبا عن طريق الخطأ .

يكون السيد كيرنان الرحالة التجارى ، عندما نقابله أول مرة ، قد سقط من السلم الى مراحض فى مشرب عام . ويرقد هناك فاقد الوعي ، وقد قطعت قطعة من لسانه . وتبدو السلطة الزمنية ، فى شخص رجل شرطة ، مستعدة لكى تقوده الى السجن ، ولكن السيد باوار ينقذه ، ويأتى به الى البيت بدلا من ذلك . ويقرر أصدقاء السيد كيرنان ، لمصلحته الروحية ، أنه لابد أن ينضم اليه فى فترة يتأملون فيها . لذلك يجتمع حول سرير السيد كينجها والسيد باوار والسيد مكوى والسيد فوجارتى . وقد ناقشوا أولا السلطة الزمنية فى شخص رجل البوليس الذى كاد يقبض على السيد كيرنان ، وهى مسألة مخجلة كما اتفقوا . ثم ناقشوا القوة الروحية فى شخص كل رجال الكنيسة الذين عرفوهم أو سمعوا عنهم ، ولابد أن يعترف الانسان بأنهم سمعوا عنهم من بعيد ؛ لأن

كل المناقشة كانت على مستوى الفولكلور . وأخيرا حضر الرجال الأربعة مع صديقيهم الأسيان صلاة فى كنيسة جاردنر ستريت ، حيث استمعوا الى عظة من القس الجزويتى الشهير الأب بوردون . وقد تكلم الأب بوردون عن نص أعترف بأنه نص صعب : « لذا اجعلوا لأنفسكم أصدقاء بعيدا عن جشع الاثم ، حتى اذا متم استقبلوكم فى مساكن أبدية » . وقد اعتبر الأب بوردون هذا النص « نصا لرجال الأعمال ورجال المهن » ، ولكنه ، مهما يكن ، من الواضح جدا أن الأب بوردون يعرف عنه القدر الذى يعرفه السيد كنجهام عن تاريخ الكنيسة تماما ، وهو ملعون كله .

قال السيد باوار : سمعت كثيرا أنه (ليوالثالث عشر) كان واحدا من أعظم المفكرين فى أوربا ، أقصد بغض النظر عن كونه بابا » .

قال السيد كنجهام : هكذا كان ان لم يكن أعظمهم على الاطلاق ، وقد كانت شارته كبابا ، كما تعلم ، « راحة على راحة ، نور على نور » .

قال السيد فوجيرتى بشغف : لا . لا . اعتقد أنك مخطئ هنا . لقد كان : « راحة فى الظلام ضياء فى الظلام » .

قال السيد مكوى : اى نعم ظلام .

قال السيد كنجهام بتأكيد : لقد كان : « راحة على راحة » ، وكان شعار سلفه بيوس التاسع : « صليب على صليب » ، لكى يتضح الفرق بين بابويتهما » .

ان جويس تابع الكنيسة الذى يكاد يكون « جزويت » فى موقف يسمح له بأن يسخر بهم جميعا . ان كلا من جوركى

وليسكوف أو تشكوف لم يكن ليسخر من ذلك . ان جماعة جويس
المغمورة لم تعد مغمورة بفعل الظروف ، ولكن بسخرية جويس
نفسها .

اننى على يقين من أن ستانيسلوس جويس قدم بصدق وصف
أخيه لأهمية القصة ؛ لأنه من الواضح تماما أن سقوط السيد كيرنان
على سلال المرحاض يمثل سقوط الانسان . والشئ الذى لا أستريح
اليه أن ستانيسلوس أعطى كل التوضيح ؛ لأنه يبدو لى واضحا
بنفس النسبة أن السيد كنجهام ، والسيد مكوى ، والسيد
فورجارتى ، والسيد باوار ، يمثلون الأربعة المبشرين بالانجيل ،
مع أن ذهنى يضطرب حين أفكر فى محاولة للوصول الى مبشر انجيلي
يشبهه كلا منهم ، والى صفات الانجيليين فى أسمائهم وشخصياتهم .
ولا أفهم التضاد المتقن بين الساطتين الزمنية والروحية ، أو مناقشة
النماذج الخيرة والشريرة فى كل . ولكن يبدو واضحا لى أن هذه
هى القصة الانجيلية ، حكيت بلغة أهل الطبقة الوسطى فى دبلن ،
وصغرت عن طريقهم الى درجة المهزلة ، كما أن قصة البطل صغرت
عن طريقهم الى مهزلة فى قصة « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » .

وقصة « الميت » ، آخر قصص جويس ، مختلفة تماما عن كل
القصص الأخرى . وهى أيضا أشد تعقيدا منها بكثير . وليس من
السهل دائما أن ترى ما اذا كانت تمثل حاقة بعينها ، مع أنه من
السهل تماما أن ترى أنها تمثل شيئا ما . والمنظر هو الحفل
الراقص السنوى عند الآنسات موركان ، وهن مدرسات موسيقى
عجائز فى جزيرة يوشار . ومن الواضح أن القصة ليست أكثر من
تقرير عما حصل فيها . وذلك فيما عدا النهاية عندما يعود جبريل
كوزوى وزوجته جريتا الى حجرتهما فى الفندق ، حيث تنهار ،
وتخبره بقصة حب بريئة من أيام الشباب بينها وبين فتى فى
السابعة عشرة فى جالواى ، كان قد مات من أثر نزلة برد بسبب

وقوفه تحت نافذة حجرة نومها . لكن هذا المنظر الأخير يبدو
لا علاقة له من حيث الظاهر فحسب ؛ لأنه فى الواقع هو القصة
الحقيقية . وكل شئ أدى اليه كان ببساطة مقدمة ممطوطة بامعان .
سلسلة من الموضوعات التى تتلاقى ذراها جميعا فى حجرة
الفندق .

وجو القصة ، فى بيت مضاء حتى دافئ فى منتصف الليل
والثلج ، صورة للحياة نفسها . ولكن كل حادثة وكل كلام يكاد
يحدث صدعا فيها . ومن خلال هذا الصدع ندرك حضور الموت
كله حولنا . مثال ذلك عندما يقول جبريل ان جريتا « أنفقت ثلاث
ساعات خالدة لترتدى ملابسها » ، والعمات قلن انها لابد أن تكون
« هالكة حية » ، وهو تعبير ايرلندى يدل ببقرية على كل من الحياة
والموت . وقد أيقظ الدفء والمرح فكرة الحب والزواج مرات عدة ،
ولكنها كانت تخر صريعة كل مرة بتعبير أو حادثة . فى مفتتح
القصة تماما يقول جبريل للخادمة لى انهم سيحضرون عرسها
قريبا ، ولكنها ترد الالهانة بوحشية قائلة : « ان رجال اليوم جميعا
مجرد متملقين ، وماذا يمكنهم أن ينالوه منك » . والموضوع الأساسى
لل قصة ، بهدف ازجاء كل الرحمات الى الأموات ، هو أن الجيل
الجديد ليس لديه سماحة الأخنتين العجوزين ، وأن المغنين الشبان
(كاروسو مثلا) لا يستطيعون أن يغنوا على مثال من الجودة كما
كان يغنى بعض الصداحين الانجليز الذين ماتوا من زمن . وتغنى
عمة جبريل فعلا أغنية « لابسة للعرس » ، ولكنها مجرد امرأة عجوز
فصلت من وظيفتها فى جوقة الكنيسة المحلية .

ويلتهب جبريل نفسه بالعاطفة نحو زوجته ، ولكن عندما
يعودان الى حجرتهما فى الفندق تكون الاضواء معطلة ، وتنطفئ
عاطفته أيضا عندما تخبره بقصة حبها مع فتى ميت . وسواء أكان
السبب هو اشتجار جبريل مع الآنسة افورز ، التى تريد منه أن

يقضى اجازته الصيفية ، بدافع قومي ، فى غرب ايرلندا (حيث كانت زوجته قد قابلت الفتى) . أم كان مناقشة الرهبان الذين يفترض أن يناموا فى أكفانهم « لتذكرهم بنهايتهم الاخيرة » . أم كان ذكريات المغنين القدامى والأقرباء القدامى ، سواء أكان هذا أم ذاك فان كل شيء دفع جبريل نحو تحليل الشخصية النهائي الذى تختفى فيه الأشياء الحقيقية من حولنا ، ونكون فيه وحدنا كما سنكون على فرش موتنا .

لكنه من السهل بما فيه الكفاية أن ترى من قصة « الميت » لماذا توقف جويس عن القصص . لقد سيطرت عليه واحدة من رغباته الرئيسية وهى تنقيح الأسلوب وال قالب ، والقصة القصيرة منسوجة بحدود ضيقة لا تسمح بمثل هذا التوسع . والشئ الذى هو أهم بكثير من هذا أنه يتضح تماما من قصة « الميت » أن جويس قد بدأ بالفعل يفقد رؤية الجماعة المغمرة التى كانت موضوعه الأصلي . صحيح أنه توجه لمساة صغيرة منها هنا وهناك ، كما فى « لقطات » فريدى مالنز وأمه - السيدة العجوز التى وجدت كل شيء جميلا ، « معبر جميل » ، « وبيت جميل » ، و « منظر جميل » ، و « سمك جميل » . لكن جبريل لا ينتمى إليها ، ولا جريتا ، ولا الأنسة افورز . انهم ليسوا أفرادا ولكنهم شخصيات . ولم يكن جويس بقادر أبدا على أن يتعامل من جديد مع أفراد ، أناس تحدد هوياتهم بواسطة ظروفهم . وهروبه شخصيا الى « ترستى » التى أعطته احساسا مكبرا بهويته كان قد تسبب فى شحوبهم من ذهنه ، أو ، لكى نعبر عن ذلك بصورة أدق ، كان قد تسبب فى ظهورهم من جديد فى أزياء مختلفة تماما . وذلك شئ معرض دائما لأن يحدث لقصاص محل . عندما تضعه فى جو عالمى . وسترى شيئا من ذلك نفسه يحدث عند د . ه . لورنس . و أ . ي . كوبراد . وليس ذلك دائما ، كما أمل أن يفهم قرائى . على حسابنا أو على حسابهم .

ولا شك عندى فى أننا لو كنا نملك مخطوطة من القصة القصيرة التى سماها جويس « يوم السيد هنتر » ، التى كتبت على أنها واحدة من مجموعة « أهل دبلن » ، لرأينا تلك الطريقة فى مرحلة العمل فعلا ؛ لأنها أصبحت أخيرا « يوليسيس » . وأفترض أنها كتبت ، بطريقة « نعمة » و « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » . وصفا بطريقة البطولة الساخرة ليوم فى حياة بائع من دبلن مثل السيد كرفان . بكل المصائب الصغيرة لتلك الحياة وبكل انتصاراتها . وأظن أنها انتهت بفخر ، حيث طلب البائع بضائع حديدية أو أدوات مكتب بما يوازي عشرين جنيها . ولكن السيد بلوم فى يوليسيس ليس السيد هنتر . انه ليس عضوا فى أية جماعة مغمورة ، ايرلندية أو يهودية ، كانت ستطحن شخصيتها بفقدان بضعة أشياء ضرورية . ان السيد بلوم فقد أشياء ضرورية قبل هذا . انه رجل ذكاء عالمى ، قادر على التأمل بكل وضوح ، وان كان ذلك بدون انتظام ، فى موضوعات متنوعة لدرجة عظيمة . وهو فى الحقيقة يوليسيس ، ويستطيع أن يبلغ أى شيء بلغه سلفه العظيم . أما بالنسبة لزوجته المستعصية فانها ليست بينيلوب فحسب ، ولكنها الأرض نفسها . وعشيقها بلاذر بولان هو الشمس التى تنوّهج وتغلى أبدا . لماذا لا يهتدى شراح جويس دائما الى الشيء الواضح ؟ لكن ما علاقة هؤلاء الضخام بكورلى ذى الورقة المائية من فئة الجنيه ، ولينيهان وطبق البازلاء الصغير الفقير الذى يمتلكه ؟ وحتى هؤلاء حين انتقلوا الى صفحات يوليسيس وفنجانز ويك عانوا بخرا من التغير . انهم أيضا تخلوا عن دورهم فى « الكوميديا الطارئة » . وربما تحدث مارتن كنجهام فى « أهل دبلن » عن « راحة على راحة وصليب على صليب » ، ولكن من من الذين يقرءونه فى حلقة العالم الآخر فى يوليسيس يستطيع أن يتصور أن مثل هذه الشخصية المحترمة تتركب مثل هذه الأخطاء الطفولية ؟

ومهما يكن من السرور الذى يبعثون فينا بتناسخ أرواحهم
فمن الواضح أنه لا علاقة لهم بعالم كاتب القصة القصيرة ، الذى
يجب أن يخلق مأساة من طبق بازلاء ، وزجاجة من بيرة الزنجبيل ،
أو من ضياع طرد من فطائر الفواكه قصد استعماله فى احتفال
« الهالوين » . ولا يوجد لديه شيء يفعلُه أمام عظمة روحية مثل
عظمة هذه الأشياء سوى أن ينحنى فى تواضع .

٦ مؤلفة تبحث عن موضوع

تمثل كاترين مانسفيلد بالنسبة لى شيئا غير عادى فى تاريخ القصة القصيرة . كانت امرأة على قدر من الذكاء ، ولعلها كانت على قدر من العبقرية . وقد اختارت القصة القصيرة قلبا خاصا بها ، عالجتها بمهارة فائقة . ومع ذلك فانها كتبت قصصا ، فى غالب الأحيان ، أقرأها وأنساها ، وأقرأها وأنساها . تجربتى مع قصص القصص الحقيقيين ، حتى عندما لا تكون هذه القصص من الدرجة الأولى ، أنها تترك عندى انطباعا عميقا . ربما لا يكون انطباعا كليا ، وربما لا يكون حتى انطباعا دقيقا ، ولكنه عادة انطباع عميق ومستمر . اننى أتذكر هذه القصص بالطريقة التى أتذكر بها الشعر ، وأنا لا أتذكر قصص كاترين مانسفيلد بهذه الطريقة . لقد كتبت مجموعة صغيرة من القصص عن موطنها الاصلى نيوزيلندة من المسلم به أنها روائع . وربما كانت روائع فعلا ، ولكننى أجد نفسى أنسى حتى هذه القصص ، وأكتشفها كما لو كانت عملا لكاتب جديد .

وربما كانت القضية بالنسبة لى ، وبالنسبة للناس الذين هم من جيلى ، أن انتاجها حجبته أسطورتها عنا ، كما حدث لانتاج روبرت بروك . والانتاج عادة أقل وضوحا بكثير من الاسطورة .

ان قصة الفنانة الموهوبة المخلصة ، ذلك المخلوق الناري ، ان
تتزوج من رجل غبي ليست لديه قوة الخيال الخالق ، تستمر ،
وتستمر بقوة كبيرة حقا ، لدرجة أنه يكون على المرء أن يذكر نفسه
دائما أن القصة الى حد كبير انما هي من خلق ذلك الرجل الغبي
الذي ليست لديه نفسه قوة خيال خالقة . وقد أحست غالبيتنا ،
من الذين كانوا شبانا عندما كان « الجورنال » مازال يظهر ،
بكراسة سريعة لجون مدلتون موري . وأظن أن بعض المرائي التي
ظهرت تحمل الاحتقار له بعد موته كانت من فعل أشخاص كانوا
قد أخذوا أسطورة كاثرين مانسفيلد بجذبة أكثر من اللازم . وفي
ذلك الوقت استمر موري ، ذلك الرجل الذي كانت لديه قدرة
مفرطة على العقاب ، ينشر رسائلها التي ظهر أنها تصوره بصورة
أردأ من الحقيقة .

من الواضح أن هناك بعض الحقيقة في تلك الأسطورة ، لأن
موري نفسه كان يعتقد فيها ، ولأن الأثر الذي يتركه « الجورنال »
والرسائل في خيال الإنسان يبقى . ومع ذلك فإن لدى إحساسنا
بأنه كان غير منصف لنفسه ، حين نشر الكتاب ، وكان منصفاً لزوجته
أكثر من اللازم : ولابد أنه كان هناك جانب آخر للقصة لم يظهر
من ركام الزمن . لقد أخبرني أصدقاء موري ولها أنهما كانا
يظهران على أن كلا منهما أقل اهتماما بالآخر من اهتمامه بالنسخة
التي أمد كل منهما الآخر بها . وهذه نقطة ضعيف معقولة بشكل كاف
بالنسبة لكاتبين شابين كانا معا يحبان الأدب ، مع أنه لا أحسن
يستخلص ذلك مما كتب أي منهما .

وقد صورها فرانسيس كاركرو ، بعد مغازلة له معها ، على أنها
« مقلدة ضارية » ، وصورته هي كاريكاتيريا في قصة « أنا لا أتكلم
الفرنسية » على أنه قواد . ذلك عبث أطفال مؤذ ، وسوقي اذا

أردت ، ولكنه شيء مسجل بعناية من أسطورة . وربما قيل ان موري أساء الى زوجته ، بخلق الأسطورة ، أكثر مما أحسن اليها ، لأنه باخفاقه أن يصف ، بله أن يؤكد ، عنصر الضعف فى شخصيتها ، أخمد المعجزة الحقيقية فى تطورهما كفنانة .

اننى ، لذلك ، اذا ألححت على ما يظهر لى على أنه عنصر الضعف فيها فان ذلك يكاد يكون عن تجربة . ان معظم انتاجها يبدو لى على أنه انتاج امرأة ذكية ومدللة وخبيثة . ومع أننى لا أعرف أى شيء يمكن أن يتخذ دليلا على أنها كان لها تجارب فى الشذوذ الجنسى ، فان الجرأة والخبث وحتى عنصر الهدم فى حياتها وفى انتاجها يجعلنى أتساءل عما اذا لم تكن لديها مثل هذه التجارب . وما هو خارج عن العادة أن تبالغ فى أهمية قصص الخبث القدرة المحدودة عندها ، والتي ربما كان ما يزال لدينا شيء نتعلمه منها . ولكن فكرة « التجربة » التى برزت بها هذه القصص هى حيلة طبق الأصل للمرأة التى لديها اتجاهات شذوذ جنسى ، والتي تحسد الرجال ، وتعتقد أن امتياز خيالهم الخالق راجع الى الحرية الزائدة التى يفترض أنهم قادرون بواسطتها على اشباع شهواتهم الجنسية . ان ذلك هو المنطق المغلوط لكتاب فيرجينيا وولف « حجرة المرء الخاصة » ، وما على الانسان الا أن يفكر فى تهلل اميل دكنسون أو جين أوستن لحرية التاجر المتجول ليسدرك كم هو مغلوط . هذا المنطق . والمشكلة بالنسبة للتجربة بالمعنى الذى بحثت عنه كاثريد مانسفيلد . هى أنها عن طريق كونها وعيا ذاتيا تصبح هزيمة ذاتية . ان العين تنظر دائما وراء التجربة الى الفائدة التى تستخدم فيها . وقد غيرت التجربة نفسها طبيعتها فى مرحلة العجىل ، ولم يعد الاهتمام بأمور الناس يعنى النضج ، وانما يعنى نوعا من المراهقة المستمرة .

« قُبعت قبالتة كالقطة المتوحشة . . وأعجبت بجواربى الذهبية المربوطة تحت الركبة بشرائط مضفرة ، وبخدائى الأسود

الموشى بفرو أبيض ، مجردة فى ذلك تماما من شخصيتى ، لكم بدوت آئمة ! وتغازلنا كحيوانين متوحشين » .

إذا كانت كاثرين مانسفيلد قد كتبت هذا حقا بعد أحد تهتكاتها الغرامية ، وقد كان هذا ما تصنعه دائما بطريقة أو بأخرى ، فإن النسخة التى كانت تكتبها تساوى التجربة ، ومن الممكن أن تنتج فحسب وجهة نظر دائمة من المعرفة التى تخفى وراءها عدم نضج عاطفى كامل . وأحيانا أشك فيما إذا كان مدلتون مورى قد عرف حقيقة ما كان يكتب حينما روى بجاذبية عظيمة قصة حبهما . اقتراحها بأن ينبغى أن يشاركها مسكنها ، واستعمالها لاسم عائلته عندما كانت تقول « طبت مساء » ، الأمر الذى اضطره إلى أن يدعوها بمانسفيلد ، وقولها ، « لماذا لاتتخذنى عشيقة لك ؟ » . كان رجلا ساذجا . لقد كان هو الرجل الذى قال فى مكان ما بساذجة تامة ان لورنس كان يجب زوج فريدا بالقدر الذى كان يجب به فريدا نفسها . لكنه من المؤكد أنه كان عليه أن يعرف أن كاثرين مانسفيلد فى علاقتهما كانت تتخذ موقف الرجل منذ اللحظة الأولى .

هناك صفة مفقودة فى كل ما كتبت كاثرين مانسفيلد تقريرا ، حتى فى قصصها التيوبوزيلندية ، وتلك الصفة هى القلب . وحيثما ينبغى أن نجد القلب فى كتابتها نجد العاطفية المفرطة ، وهى الصفة التى تناسب الظاهر الخشن فيما يبدو ، وتناسبه فى المرأة المتحررة أكثر مما تناسبه فى أى مكان آخر . والعاطفية المفرطة فى الأدب تعنى التزييف دائما ، لأنه سواء أكان الإنسان يدرك الكذب أم لا يدركه فإنه دائما على وعى بأنه على مشهد منه .

وقصة « أنا لا أتكلم الفرنسية » مثال جيد على هذا . وهى معتبرة بشكل عام وصفا حرا للقاء كاثرين مانسفيلد الأول مع فرانسيس كاركو . وكاركو نفسه يسلم بالتشابه . أنها تصف .

فتاة حساسة حاملة تاتى الى باريس فى شهر عسل محرم مع شخص هو « ابن أمه » . ولانه لا يريد أن يؤذى الوالدة. فإنه يترك الفتاة هناك فى رعاية صديقه القواد ، وهذا مستبعد من كاركو ، ويتركها الصديق القواد بدوره ، وقد وجد أنه لا حاجة به اليها .

قصة صغيرة مؤثرة . واذا أمكن للانسان أن يقرأها بطريقة مباشرة ، كما يقال لى هكذا ينبغي لمثل هذه القصص أن تقرأ ، فان عواطفه تنصرف الى البطلة التى يلاحظ بحب كل لمحة من لمحاتها ، وكل دمعة من دموعها . ولكن كيف يقرأها الانسان بطريقة مباشرة ؟ أول سؤال أسأل نفسى هو كيف تسنى لهذه المخلوقة الملائكية أن تصبح عشيقه لآى انسان ، دع عنك مثل عشيقها الأنانى البشع ؟ هل لأنها بريئة براءة تامة ؟ ، لكن اذا كان الأمر كذلك فلماذا لا تفعل ما كانت ستفعله أى فتاة بريئة لديها نقود فى كيسها ، حين تكتشف أن الرجل الذى وثقت به تركها فى مدينة غريبة ، وتعود فى القطار التالى ؟ ربما لا تعود الى والديها، ولكن الى بعض الأصدقاء القدامى على الأقل . أليس لديها بيت ؟ ألا أصدقاء ؟ انه لاشئ يجب عنه هنا من الأسئلة الضرورية التى ينبغي أن تجيب عنها القصة القصيرة . والحق أنى عندما قرأت القصة بطريقة مباشرة ، وكنت لا أعرف شيئا عن حياة المؤلفة ، شعرت فحسب بأنها كانت غير مقنعة تماما . والآن ، وأنا أعلم ما أعلم ، لا أجدها أكثر ارضاء بكثير . هل كان من المفترض أن يقرأها موزى ، الذى قدمتها اليه كاترين مانسفيلد أولا ، بطريقة مباشرة ؟ . كتبت اليه تقول : « لكننى أمل أن ترى (وطبعا سترى) أننى لا أكتب بطريقة مهذبة » . ويبدو أنه لم ير هذا . ولأنه رجل حساس جدا فلعله وصل حقا الى حله الدهشة من عدم حساسية امرأة يمكن أن تبعث اليه بمثل هذه القصص لتحصل على موافقته .

لكن الذى يثبطنى عن هذه الفصوص أكثر حتى من عنصر الزيف هو الشعور بأنها كتبت جميعا فى المنفى . . ولا اعنى بهذا مجرد أنها كتبت بقلم نيوزيلاندى عن ألمانيا وانجلترا وفرنسا ، وهى ثلاثة بلاد يكفى أى واحد منها لشغل قصاص طول حيوات عدة . انما أعنى أنه لا توجد اشارة الى جماعة مغمورة حقيقية ، ليست بحكم طبيعتها نفسها فى حاجة الى صوت واضح . ان الطبقات الدنيا عند كاترين مانسفيلد ، كما هى عند دكنز ، عبارة عن مجرد أناس يقولون « شمسية » بدلا من « شمسية » « وتكيد » بدلا من « توكيد » . وحين قرأت القصص كلها مرة أخرى مررت بنفس الصدمة التى مررت بها منذ ثلاثين عاما مضت حينما أتيت الى قصة « حياة ماباركر » ووجدتني أهتف : « آه ، اذن فهذا هو ما كان مفقودا . اذن فهذا ما تعنيه كل القصص القصيرة » .

هذه القصة ، مثل معظم انتاج كاترين مانسفيلد ، متأثرة تأثرا مباشرا بتشيكوف الذى اتجهت دائما الى أن تصل نفسها به منذ أن دست على اراج تقليدا فاحشا لقصة تشيكوف الشهيرة عن المريبة الصغيرة المتعبة التى تصل الى حد خنق الطفل الذى يستمر فى الصراخ . ان « حياة ماباركر » تقليد لعمل على نفس المستوى من العظمة هو قصة « شقاء » ، وفيها يحاول سائق عربة عجوز ، وقد فقد ابنه ، أن يبت حزنه الى عملائه ، وأخيرا ينزل الى الحظيرة ، ويبيته الى حصانه الصغير . تمتلئ ماباركر أيضا ، وقد فقدت حفيدها ، بأحزانها ، ولكنها عندما تحاول أن تبثها الى صاحب العمل لايزيد على أن يقول : « أرجو أن الجنازة كانت ناجحة » . عند هذه النقطة أتوقف دائما عن القراءة لأفكر قائلا : « والأن ،

يوجد هنا خطأ لم يكن تشيكوف ليرتكبه » . ولست فى حاجة الى أن أستمع حتى أصل الى النقطة التى يعنف فيها صاحب العمل ماباركر لأنها ألقت بمعلقة صغيرة من الكاكاو كان قد تركها فى

علبة . لقد عرف تشيكوف أن القسوة ليست هي التي تكسر قلب
الإنسان الوحيد . ان القاسى ليس صاحب العمل عند ما باركر ،
وانما هو كاترين مانسفيلد . وليس هذا هو المثال الوحيد فى
أعمالها للقصة التي تفسدها جراتها . والقصة فى نفس الوقت
مؤثرة ؛ لأن ما باركر عضو أصيل فى جماعة مغمورة ، لا لأنها عجوز
وفقيرة ، فهذا لا صلة له بالموضوع الى حد كبير ، بمقدار ما لأنها ،
مثل المدرسين والقسس عند تشيكوف ، ليس لها أحد يكلم
باسمها .

من المتفق عليه بصفة عامة أن التغير الأساسى فى انتاج
كاترين مانسفيلد حدث بعد موت أخيها تشومى فى الحرب العالمية
الأولى . ويبدو أن ذلك كان أول صلة بينها وبين الحزن الشخصى
الحقيقى . وقد كان رد الفعل عندها عنيقا ، بل متطرفا . كتبت
فى « جورنالها » تقول : « أولا لدى يا عزيزى أعمال سأقوم بها مر
أجلنا معا . وعندئذ سأتى بأسرع ما أستطيع » . وقد كشفت عن
هذه الأشياء عندما سئلت لماذا لم تنتحر : « ان لدى واجبا أقوم به
لاوقت الحبيب عندما كان كلانا حيا . أريد أ -
أراد هو منى ذلك . لقد ناقشنا هذا فى حجرتى
العلوى فى لندن . قلت : اننى سأكتب على الص
الى أخى ليسلى هيرون بيتشامب . حسن جدا . سيحدث ذلك » .
كل هذا بطبيعة الحال حركات مسرحية طائشة بطريقة كاترين
مانسفيلد . ولكن هذا لا يطعن فى اخلاصها . ولقد تمت هذه
الحركات على كل حال ، وتمت بروعة .

لقد كانت دائما متعلقة بأخيها ، مع أن هذا بالنسبة لى ،
ولا أزال أتحدث من وجهة النظر الشريرة ، ليس كافيا لشرح العنف
فى حزنها ، ذلك الحزن الذى حلما بزوج عاطفى وطبيعى مثل مورى
الى أن يسرع عائدا من جنوب فرنسا ، خجلا من نفسه لتفكيره فى

صبي ميت كغريم له . ومرة أخرى أتساءل عما اذا كانت الاتجاهات الجريئة الرجولية فيها جعلتها تغار من أخيها . ولا يوجد شيء غير طبيعي في هذا : من الممكن أن تحب امرأة أخاها حبا شديدا ، ومع هذا تغار منه للامتيازات التي يبدو أنه يستمتع بها . وطبيعي أن الغيرة لا يمكن أن تبقى بعد الموت ؛ لأنه بمجرد ان يزول الامتياز ، حقيقيا أو متخيلا ، ويصبح الأخ الحبيب مجرد اسم على حجر قبر ، لا يكون للارادة المكافحة عقبات تقنع نفسها بها ، ويأخذ مكان الغيرة الاحساس بالذنب ، الاحساس بأن انسانا أنكر على أخيه مثل هذه الميزات الصغيرة التي كانت له ، الى درجة التوهم أن المرء هو السبب في موته . كل هذا يقع في نطاق حقل التجربة الانسانية العادية . ان التطرف في رد الفعل عند كاثرين مانسفيلد هو الذي يحيرني .

وأحس احساسا مؤكدا أن شيئا من هذا ضروري لشرح التغير الهائل الذي حدث في شخصيتها وانتاجها ، وفوق كل شيء في انتاجها ؛ لأن التغير هنا لا يبدو أنه تطور طبيعي لموهبتها على الاطلاق، وانما هو قلب كامل لها . وهو في الحقيقة شبيه بنتيجة الأزمة الدينية أكثر بكثير مما هو شبيه بنتيجة الأزمة الفنية . وهو كنتيجة كثير من الأزمات الدينية الأخرى ، يترك الناقد محترسا وغير راض . « هل امتنع عن الشرب بسرعة ؟ » سؤال لابد أننا سألناه أنفسنا من وقت لآخر فيما يتعلق بأصدقائنا . وكان للأزمة أن تنتهي ، بالنسبة لكاثرين مانسفيلد المرأة ، بشعوذة فونتابلو الكثيفة ، وتصبح هذه حجر الزاوية في أسطورتها . أما بالنسبة لكاثرين مانسفيلد الكاتبة فان هذه تبدو حركة متطرفة وبطولية وغير ضرورية على الاطلاق . وليس بأحد حاجة الى أن يذكر لي أن هذه وجهة نظر محدودة ، وأنه ليس من شأن ناقد الأدب أن يقرر أي فعل بطولي ضروري وأياها غير ضروري . انه لابد أن يفعل ذلك بنفس الطريقة اذا أراد أن يكون مخلصا لمستوياته الخاصة .

ويبدو لي أن مأساة كاثرين مانسفيلد هي ، من الداخل ،
المأساة التي لم يكل تشيكوف قط من ملاحظتها من الخارج ، مأساة
الشخصية المزيفة . هذه المرأة الذكية الجريئة المسترجلة كانت على
خطأ من البداية الى النهاية . وقد أدركت ذلك بنفسها في آخر
حياتها . كتبت عن نفسها تقول ، وقد دل على شخصيتها أنها فعلت
ذلك بضمير المفرد الغائب : « لقد عاشت ، منذ أقدم وقت تستطيع
أن تتذكر ، حياة هي صورة طبق الأصل تماما للحياة المزيفة » .
وشكايتي بالنسبة لأسطورة جون موري هي الآتية : انه لم يعط أية
إشارة الى الشخصية المزيفة ، لأنه أحب كاثرين مانسفيلد . ومن
ثم فانه محا القصة الحقيقية المؤثرة للبائعة الصغيرة الصفيقة التي
صنعت من نفسها كاتبة عظيمة في سوق الأدب . وينبغي أن يقارن
الانسان بين جملتها هذه وبين القطعة التي اقتبسناها من خطاب
تشيكوف الى سيفورين : « هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة
التي اعتصر بها هذا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة ؟ »
وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذي يجرى في
عروقه دم حقيقي ، وليس دم عبد ؟ » . اننى أتصور أن هذه هي
الطريقة التي كانت تحب كاثرين مانسفيلد أن توصف بها ، ولكن
موري لم يكن ليحتمل أن يرى مقدار العبودية الموجودة في المرأة
التي أحبها .

والصراع بين الشخصية المزيفة والشخصية المثالية واضح جدا
في بعض القصص . وليس أوضح في أى مكان منه في الكتاب
الثاني ، الذي تقف فيه شخصيتان جنباً الى جنب في « أنا لا أتكلم
الفرنسية » و « الافتتاحية » . تسيطر الشخصية المزيفة التي
تجدها أساسا الارادة ، على القصة الأولى ، وتسيطر على الثانية
شخصية مثالية بدلة تحدد بانها الارادة الكامل . وهي ليست
الشخصية الحقيقية لأن هذه لا تظهر كاملة على الإطلاق . ونتيجة
للصراع عندها يكون رد كاثرين مانسفيلد على نشاط ارادتها الطاغية

المفروض عليها ، متناقضا ، تأملا خالصا ، وتنسب هذا التأمل لأسباب واضحة الى تأمل تشيكوف ، وهو أقل كاتب كان يتأمل من الكاتب الذى عاشوا على الاطلاق . بيد أن عدم فهمها للفنان العظيم الذى نسبت نفسها اليه كان جانبا ضروريا من تأملها .

« كم هو كامل ذلك لعالم بديدانه وشخصه وبويضاته ، كم هو كامل بشكل لا يصدق . هناك السماء والبحر وشكل الزنبق ، وهناك أيضا كل الشئ الآخر . والتوازن كم هو دقيق (وليحي تشيكوف) . اننى لا أقبل واحدا منهما دون الآخر » .

فيمكننا ان نتخيل التنسج المحرج الذى كان سيحيى به تشيكوف هذا الغيض الطائش . ان تأمله تأمل الطبيب الذى يجب أن يسلم النفس لموت مريض كان قد اجتهد حتى الموت محاولا انقاذه ، كان شيئا مختلفا تماما عن تأمل كاثرين مانسفيلد . واذا كن قد أسلم نفسه كرجل عاقل فلم يكن ذلك أبدا لأنه لم يقاس كرجل أحق .

حاولت كاثرين مانسفيلد أن تمزج الشخصيتين فى قصة واحدة هى « حفلة الحديقة » . فشلها هنا أهم حتى من نجاحها فى قصص كقصه « الافتتاحية » حيث تبقى احدى الشخصيتين معطلة . ويظهر أن جزءا من جراتها جاء نتيجة لتمردها على الحياة التى لا هدف لها بالنسبة لشابة غنية فى المجتمع الريفى فى نيوزيلندة ، وخلال الأزمات الدينية كان ولا بد أن يكون القبول الكامل غير المنتقد لهذه الحياة جزءا من كفارتها . يسيطر فى القصة على حفل الحديقة الذى يقيمه آل شيريدان جو الموت المفاجئ لحودى يعيش أمام بيتهم . ولا تريد لورا الشابة للحفل أن يتم . وقد حاولت أن تقنع عائلتها بالغائها ، ولكن مسعاها يخبط باستمرار ، وتحول عنه حتى من جانب أخيها الجنب لورى .

« قال لورى : يا الهى يالورا ! أنت تبدين رائحة ، ما أجملها قبضة ، »

قالت لورا بصوت خافت : أهى كذلك وابتسمت للورى .
ولم تخبره بعد كل ذلك . »

وفى المساء ذهبت لورا ، بنساء على اقتراح أمها ، الى كوخ الحوذى بلفافة من بقايا الحفل . كانت لديها حقيقة شكوكها فى « هل ستسر المرأة المسكينة بذلك ؟ » ، ولكنها استطاعت أن تغلب على هذه الشكوك دون صعوبة كبيرة . لقد تحطم التأثير ، بالنسبة لقارىء واحد على الأقل ، الذى حاولت كاترين مانسفيلد أن تصل اليه تماما . وفى اللحظة التى تتحرك فيها من عالمها المثالى « بدبدانه وشصوصه وبويضاته » الى العالم الحقيقى ، حيث تستيقظ الطاقة النقدية ، تفسد كل شىء بعدم حساسيتها . وذلك تماما الخطأ نفسه الذى ارتكبته فى « حياة ماباركر » . فأى شعر عرضى يمكن أن يوجد هناك فى الفرق الموسيقية والسرادات والفظائر والقبعات التى يوجد منها الكثير ، أى شعر يبدو فى الخشونة الخاصة عند هؤلاء الذين يستمتعون بها . والدوق جرمانتز على الأقل يعلم ماينتظر منه ، فقله أصر على عدم سماع خبر موت صديق له حتى لا يفسد حفله . ويشعر الانسان أنه لاشىء يمكن أن ينتظر من آل شيريدان .

وهذا هو السبب فى أنه لا يوجد اتصال بالحياة الحقيقية على الاطلاق فى أحسن القصص النيوزيلندية . اقتبس السيد انطونى البرس فى كتابه الممتاز عن حياة كاترين مانسفيلد صفحة مشرقة بقلم ف . س . برتشيت يقابل فيها غياب الريف الحقيقى من قصة « عند الخليج » بنكهة روسيا القديمة فى قصة تشيكوف « الوهاد » . ولكن السيد البرس أخطأ فهم ملاحظة السيد برتشيت تماما عندما أجاب بأن هذه الصفة غائبة من قصة كاترين مانسفيلد

لأنها غائبة من نيوزيلندة • والرد الحقيقى على السيد برتشيت ،
الذى ربما يعرفه هو أكثر من أى شخص آخر ، هو أنك لكى تقدم
أى ريف حقيقى فى قصة « عند الخليج » فانك تكون مقدما للتاريخ ،
ومع التاريخ سيأتى الحكم والازادة والنقد • إن العالم الحقيقى لهذه
القصص ليس نيوزيلندة ، وانما هو الطفولة • وقد كتبت مع ارجاء
وتنويم الطاقات النقدية بشكل كامل •

وهذا أكثر وضوحا فى « الافتتاحية » فى الحلقة التى يقطع
فيها البستانى الايرلندى بات رأس البطة ليسلى بذلك الأطفال •
ويندفع الجسم بلا رأس فى الحال الى بركة مياه البط • انه يكاد
يكون من المستحيل على أى كاتب آخر أن يصف هذا المنظر دون
أن يرغبنا • ومن الواضح أنه أزعج كاترين مانسفيلد الناقدة
والمتقززة حيث لاحقها خلال السنين • ولكنها سمحت لكيزيا الفتاة
الصغيرة برغشة واحدة قصيرة فحسب •

« صاح بات : انظر • ووضعت الجسم فبدأ يمشى مع دفقة دم
واحدة حيث كانت الرأس : وبدأ يسير بعيدا دون حس نحو
الشاطئ المنحدر المؤدى الى البركة • • كان ذلك قمة العجب •

وصرخ ييب : أترى هذا ؟ أترى هذا ؟ وجرى بين الفتيات
الصغار جاذبا « مرايلهن » • وصرخت ايزابيل : انها مثل القاهرة
الصغيرة • انها مثل قاطرة السكة الحديدية المضحكة • لكن كيزيا
اندفعت فجأة الى بات ، وألقت ذراعيها حول ساقيه ، وضربت
برأسها ركبتيه كاشد ما تستطيع •

وصرخت : ضع الرأس مكانها • ضع الرأس مكانها •

ذلك ، عندى ، منظر من أروع المناظر فى الأدب الحديث •
فمع أننى اتهممت نفسى كثيرا بالتقزز السريع الوبيل ، وبالكراهية

التي تصل الى حد المرض ، لما هو قبيح وقاس فإني أستطيع أن أقرأ هذا المنظر كما لو كان من أعظم الأحداث بهجة في يوم سار . ولم يستطع كاتب طبيعي أبدا أن يؤثر في مثل ذلك التأثير . وأظن أن السبب في ذلك هو أن كاثارين مانسفيلد لا تلاحظ المنظر وإنما تتأمله . هذه جنة عدن قبل أن يأتى الخجل والاحساس بالذنب الى العالم . وهذا أيضا ما أعنيه تماما عندما أقول ان أزمة كاثارين مانسفيلد كانت دينية أكثر منها أدبية .

هذه القصص العظيمة هي روائع كاثارين مانسفيلد ، ويمكن مقارنتها ، على طريقتها الخاصة ، بنفاذ بروسنت الى عالم ما وراء الشعور . لكن لا بد أن يسأل الانسان نفسه لماذا كانت روائع ، ثم يسأل ما إذا كانت تمثل كشفا أدبيا كان من الممكن أن تطوره وتستغله كما طور بروسنت كشفه الخاص واستغله . إنها روائع لأنها تكفير عن أية إساءة أحسنت أنها أساءت بها الى أخيها ، محاولة لاعادته الى الحياة حتى يمكن أن يعيش هو وهي الى الأبد في عالم خلقته لهما معا . لقد خرجا ليفعلا شيئا لم يفعل أبدا من قبل ، وليفعله بطريقة لم تستخدم مطلقا من قبل ، طريقة لها صلة بطريقة الحكايات الخرافية .

ولو كان عالم الطفولة مثلا وصف من خلال ذهن أى واحد من الأطفال فإن ذلك كان سيجعل منه عالم ذلك الطفل الخاص المعين ، ويجعله معرضا للزمن وللخطأ . ومن ثم فإن المشاهد الوحيد يكون انسانا مثاليا لم تخلق بالنسبة له أفكار الخير والشر والصواب والخطأ . وليس فقط أن القصة تنتقل دون كلل من شخصية الى أخرى ، بل انه ، كما في القصص الخرافية ، يتحدث الأشياء التي لا تتكلم كأي انسان . تقول القطة فلورى في قصة « عند الخليج » : « شكرا لله ، ان الوقت يتأخر . شكرا لله ، ان اليوم الطويل قد انتهى » . ويقول الطفل الرضيع : « ألا تحب الأطفال ؟ »

« ألا تحبني ؟ » • وتقول الأحراش : « نحن أشجار بكاء ، نرتفع في الليل ، ملتصقين مالا نعرف » • هذا بينما أصوات يزيل الخيالية ، التي تصف كم بدت بديعة ذات صنيف على الخليج ، ليست أكثر بعدا عن الحقيقة أو قربا منها ، من أصوات لندا بيرنل وزوجها •

هذه القصص أفعال سحر مقصودة وواعية • لكأن الكتابة تحاول أن تدخل الحجرة حيث يرقند جبينها ، وتحاول أن تكرر معجزة لازاروس • وبهذه الطريقة يمكن أن يوصل إنتاجها بانتاج كتاب آخرين مثل جويس وبروست اللذين ، بالرغم من طريقتها المختلفة والأكثر عالمية ، كانا يستخدمان أيضا منهجا سحريا في الأدب ، بمحاولتهما جعل الصفحة المطبوعة ليست وصفا لما قد حصل ، ولكن بديلا لشيء قد حصل • حادثة كنا تبدو في عين آلاله • عملية خلق خالص ••

أما ما اذا كانت كاثارين مانسفيلد قادرة على الإطلاق على استغلال نفاذها الخاص الى عالم السحر فمسألة أخرى • وأظن أننا هنا نقترّب من قلق ق • س • يرتشيت أمام قصة « على الخليج » ، ومن قلقى الخاص أمام كل هذه المجموعة من القصص • لأنها تبهتج لمي السحوب من ذهني مهما تعددت قراءتي لها • هل هي حقا أعمال فنية كان من الممكن أن تتسبب في إنتاج أعمال فنية أخرى ، وتتبع قانون وجودها الخاص ؟ أم هي تمثيل سطحي لفعل هو عملية استشهاد متعمدة - تحطيم فولتينيلى لنفسه الذى قصد به تحطيم الشخصية المزيفة التى كانت كاثارين مانسفيلد قد بنتها لنفسها ؟ • أما اذا كانت تمثل الأولى فقد كان لابد لكاثارين القديمة اذن أن تاتى فى قالب مهما كان مضفى • انها لم تكن لتستطيع اذن أن تهرب تماما الى نسخة سحرية لطفولتها ، ولكن عليها أن تعالج قصة حبها القدرة وخياناتها وقساواتها • وتوجد اشارات مغربة للطريقة

التي كان يمكن أن يحدث بها هذا • ويبدو أنني في قصص « الفتاة الشابة » ، و « بنات الكولونيل المتوفى » أرى تطورا لروحها المرحمة دون فظاظتها • ولكن الموت جاء مسرعا • ونستطيع في النهاية أن نعتمد فحسب على الأسطورة التي خلقها زوجها عنها ، والتي وضعتها إلى الأبد بين « ورثة الشهرة التي لم تتحقق » •

٧ الكاتب الذى ذهب بعيداً

مع أن القصة القصيرة لا تبدو بالنسبة لى قالبا انجليزيا فانه كان لانجلترا قصاصان عظيمان فى شخصى د • ه • لورنس و ا • ي • كوبرارد • وأنا معجب بكليةهما لدرجة تجعلنى لست على يقين تماما أيهما أفضل • اننى فى بعض حالاتى أفضل لورنس ، وفى أخرى أفضل كوبرارد •

انهما نموذجان جد مختلفين ككاتبين ، وان كانا معا قد انحدرنا من الطبقة العاملة الانجليزية • وقد كان كل منهما خجلا جدا من ذلك ، على طريقة الناس الذين نشأوا فى مجتمع طبقي متحفظ • اما كوبرارد فيبدو أنه لم يسيطر قط على احساسه بالنقص ، واستمر طول حياته ينظر بجوع الى مسرات حياة الثراء ، بينما يعطى لورنس الاحساس بأنه كان يحاول دائما أن يؤكد لنفسه أنه سيطر على احساسه بالنقص •

هنا تفترق طريقتاهما • كان كوبرارد فنانا متأنيا وخجولا ، متأنيا أكثر مما ينبغى فى بعض الأحيان • بينما كان لورنس فنانا بالغريزة وغير مبال • وقد وثق حين كانت تتقدم به السن فى

غريزته أكثر مما وثق في حكمه، ومن المقطوع به أنه وثق بغريزته أكثر مما ينبغي بكثير . لذا فقد كانت لديه موهبة عالية لم يشاركه فيها أى قصاص انجليزى ، ولا سيما كوبارد المتحفظ . كانت لديه المقدرة على الدخول الكامل فى العالم الطبيعى الذى مثله تمثيلا سحريا بالمعنى الحرفى للكلمة . انه لم يفعل ذلك عن وعى أو بقصد، كما فعلت كاترين مانسفيلد فى « الافتتاحية » ، وليس لديه شئ من الملاحظة الدقيقة التى يستطيع بها كوبارد أن يبنى منظرا طبيعيا . عندما يصف كوبارد الأغنام المندفعة فى فقرة مثل : « كان صوت كل الأقدام الراكضة مثل الرخة العابرة . وحين ضغطت فى بعضها كفيلق جامد ، وهى تعدو ، لم يمكن تمييز أى شئ سوى أذان الأغنام السود ترقص كاللوح الدائرن فى نهر مندفع من اللبن » ، عندما يفعل ذلك فكل شئ عنده مجازى . ونعلم أن كوبارد لا بد أنه احتفظ بكراية دون فيها التعبير سابعة ملاحظة المنظر . ولكن لورنس كتب بدون مشقة ، وبسرعة ، أو بنوع من الاختزال كما يبدو فى أول جملة من « الطاووس الشتائى » : « كان على الأرض ثلج رقيق هش . كانت السماء ذرقاء ، والرياح باردة جدا ، والهواء صافيا . »

وكانت فكرته عن الطبيعة مماثلة تماما لما وصفه بين عمال مناجم الفحم فى قريته الأصلية : « ومع هذا فكم رأيت من عامل منجم فحم ، واقفا فى حديقة بيته الخلفية ، ناظرا الى وردة بنوع من التأمل الغريب البعيد ، الذى يدل وعى حقيقى بأنه فى حضرة الجمال . انه حتى ليس اعجابا ، ولا سرورا ، ولا بهجة ، ولا شيئا من تلك الأشياء التى لها جذر غالبا فى غريزة التملك . إنما هو نوع من التأمل الذى يكشف عن فنان مبتدىء . » ان الفقرة التى اقتبسناها من كوبارد كانت ستوصف ، من الوجهة التى استعمل فيها لورنس الكلمات ، بأنها « تملكية » ، بينما كانت فقرة لورنس نفسها ستوصف بأنها « تأملية » . ان كوبارد أراد أن يأخذ المنظر الى بيته ليميزه ، ويحتفظ به ، حتى يستعمله فيما بعد . بينما

أراد لورنس أن يفقد نفسه فيه حتى انه عندما يظهر من جديد في عمله فيما بعد يظهر على أنه حدث طبيعى .

وليس هناك شك فى أيهما أشد تأثيرا فى تناول الطبيعة ، ولكن القصة بطبيعة الحال لها جانب آخر . لقد نظر كويارد ، فى أعماله المبكرة على الأقل ، الى المنظر الطبيعى كما لو كان شخصا ، ونظر لورنس الى الشخص كما لو كان ، أو كانت ، جزءا من منظر طبيعى . فعندما وصف فى أعماله المبكرة ايستود ووصف نفسه صبيا وعائلته ومعارفه ، عندما فعل ذلك مزج وصف الناس فى ظروفهم المتواضعة تماما ، وتلك هى جماعته المغمورة ، بوصف الطبيعة ، ومن ثم وجد الاثنان معا فى وحدة رائعة . ومع ذلك فإن الوحشة ، حتى فى هذا المكان ، وحدة من نوع مهتز . فى « أيناء وعشاق » يصف والديه ، وهما الوحيدان اللذان تعمقا فى لورنس ، يصفهما بثبات كاملا . وهما من أكثر الشخصيات بقاء فى الذهن فى القصص الانجيزى . وعندما يبعد عنهما الى ماريام وعائلتها فإن الصورة تضطرب اضطرابا كبيرا . وعندما ينتقل الى نتنجهام وكلاوا دور يفقد كل احساس بالحقيقة .

ان التعامل حين جدا بالنسبة لزهرة ، ولكنه لا يفيد بالنسبة لرجل أو امرأة . وعندما هجر لورنس جماعته المغمورة ، وكتب عن معارفه فى لندن ، وكتب أخيرا عن الايطاليين ، والهنود ، وأصحاب الملايين الأمريكان ، فإنه كتب عن ناس لم يرههم مطلقا فى اتصالهم بتجربته الصوفية مع الطبيعة . لذلك ظهر فى إنتاجه صراع حقيقى بين الشخصيات وخلفيتها الثقافية . ان الشخصيات ليست متلائمة مع خلفيتها الثقافية ، ولورنس اما أن يتهكم بها ، أو يقوم بمحاولة بطولية لجعلها تشعر بأنها متلائمة . من هذا الصراع ، الذى يوجد فى لورنس نفسه بطبيعة الحال أكثر مما يوجد فى الحياة ، ينبع لورنس النبى الذى لا صلة لى به إطلاقا كمجرد كاتب . اننى متعبد

اذ أعرف أنه من المفترض أنه كان نبيا خيرا ، وأنه سبب راحة وتنويرا للكثيرين ، ولكن رواياته بعد « الطاووس الأبيض » و « أبناء وعشاق » تبدوا لي غير قابلة للقراءة كلية . وأستطيع فى نفس الوقت أن أقرأ القصص القصيرة المتأخرة بمتعة زائدة . ويشير هذا الى فارق بين الرواية والقصة القصيرة لم يرد عند أى كاتب آخر ممن درست ، ولذا فأننى أريد أن أبحثه بصورة أعمق .

من الجوانب التي أثير فيها حدس لورنس بالطبيعة فى انتاجه من أوله الى آخره الأهمية التي علقها على الغريزة كمعارض للعقل الواعى وللارادة ، وذلك جانب آخر من الفصل الذى فصل به بين التأمل والتملك . وذلك هو الشيء الذى يدين به لورسو الذى أكد ايمانه بالرجل الطبيعى . ان قصة مثل قصة « بنات القس » تعتبر مقابلة صريحة بين طريقتين من الحياة ، الطريقة الطبيعية والطريقة المصنوعة . تتزوج واحدة من بنتى القس ، بحكمة ، رجلا غنيا ، وهو فى الوقت نفسه على شيء من التوحش من الناحيتين العضوية والدهنية ، وتتزوج الأخرى ، وهى الصغرى لويزا ، عامل منجم تفصل له ظهره بعد عمله اليومى .

ذلك هو الموضوع الذى لاحق لورنس بالطعم بقية حياته . ولا بد أن يدرك الإنسان هنا ، كما فى « عشيق اليندى تشاترلى » ، ما فيها من نعمة طبقية عالية . كان كل من كوبرارد ولورنس مثالاً من المجتمع الطبقي . وكانت طريقة لورنس فى الانتقام أن يصف نفسه فى القرائش مع سيدة متعلمة شابة ، وأن يعرضها للاهانة العضوية فى عملية الاتصال الجنسي . لقد كان هذا نوعا من الافساد المقدس الذى يبدو شائعا بين الجماعات المغمرة الأخرى ، مثل الزنوج فى الولايات المتحدة . لكنه اذا كان لورنس قد انتقم من عائلة القس ، فانه قد فعل ذلك كقصاص لا ككاتب ، فلا توجد محاولة لجعل عائلة عامل المنجم تبدو مثالية فى غير ما محل لذلك . ولا توجد

محاولة لجعل عائلة القيس تبدو كاريكاتيرية • ويبدو موت أم عامل المنجم هنا ، وهو من أعمق الأشياء تأثيرا عند لورنس ، وقد ضل عن مكانه الملائم في « أبناء وعشاق » ، حيث يضيع موت الأم بلا أمل ؛ لأن المؤلف مهتم اهتماما مسبقا بنتائجهم وكلاهما دوز •

لكن هناك شيئا أكثر غرابة من هذا في القصة ، وهو الأهمية التي يعلقها لورنس على الاتصال العضوي الفعلي • فالذي خطم بالفعل شعور لويزا بالانفصال عن عائلة عامل المنجم هو غسلها لظهر هذا الفرد ، حيث لا يمكن للألم الميتة أن تفعل ذلك • وفقرة « وتبخر شعورها بالانفصال » وتوقفت عن انسحابها من الاتصال به وبألمه « فقرة بسيطة جدا ، ولكنها ملأى بالأهمية •

وفي الحق أن الموضوع هو نفس الموضوع الذي نجده في قصة « ابنة تاجر الخيول » حيث ينقذ طبيب شاب فتاة حاولت أن تنتحر في بركة متعفنة ، ويجرحها من ملابسها ، ويجففها • ثم يكتشف أن ليس الأمر فقط أنها تحبه ، بل انه يحبها كذلك • وقد يقول الانسان انه طبيب شاب عجيب جدا • لكن هذا مغروض كاشد ما يكون وضوحا في قصة « الرجل الأعشى » :

قبضت يد الرجل الأعشى على كتفي الرجل الآخر وذراعه ويده • وبدأ كأنه يسيطر عليه في القبضة الناعمة المتحركة • وقال أخيرا بهدوء : « أنت تبدو شابا » • ووقف المحامي يكاد يتلاشى ، وهو غير قادر على الاجابة • وكرر موريس : « يبدو رأسك ناعما كما لو كنت شابا ، وكذلك يداك • المس عيني ، هل تفعل ؟ المس أثر جرحي • » وانتفض برتي في ثورة ، ومع ذلك فقد كان تحت تأثير الرجل الأعشى ، كما لو كان منوما تنويما مغناطيسيا • ورفع يده ، ووضع الأصابع على أثر الجرح ، وعلى العينين الجريحتين • وفجأة غطاها موريس بيده هو • وضغط بأصابع الرجل الآخر على

أحفانه المشوّهة ، مرتعشا في كل غضب من أعصابه . ومتمايلا
بخفة وبنط . بقى على ذلك دقيقة أو دقيقتين ، بينما برتى كما
لو كان مغشعا عليه ، فاقد الوعي ، وسجينا . وفجأة حرك موريس
يد الرجل الآخر من على جبهته ، ووقف ممسكا بها في يده ، ثم
قال : ياى ! سيعرف كل منا الآخر الآن ، اليس كذلك ؟ . سيعرف
كل منا الآخر الآن .

ويستطيع الانسان أن يقدم مدى امتياز القصة كلها عن طريق
واحد هو عزل فقرة كهذه ودراستها . أن ما يطلبه موريس من برتى
هو اعتداء على الخصوصيات يساوى الاغتصاب . وهو اغتصاب من
نوع غير طبيعي ، لأنه بهذه الطريقة فحسب يمكن للذاتية الخاصة
أن تتحطم ، وتحل المعرفة الحقيقية محل مجرد المعرفة . ومع هذا
فإن هذه القصة تشترك فى شيء مع بقية القصص التى ناقشناها .
فالأزمة فى جميعها هى لحظة اتصال شخصى . حتى أن واحدة منها
تسمى « المسنى » . وفى كل مناسبة يوجد شعور بصورة حادة
يشبه ذلك الشعور الذى يأتى الى الانسان عندما يلمس فرو حيوان
غريب أو طائر . ويتبع هذا بتحطيم للذاتية الخاصة والاتصال على
مستوى أعمق .

وأهم حتى من هذا أن هذا الاتصال يصطدم بالجنس عند نقطة
سابقة على نقطة التمييز الجنسى . ويوجد لذلك فى « الرجل الأعشى »
ما يمكن أن أضفه فحسب على أنه عنصر شذوذ جنسى قوى . يظهر هذا
أكثر وضوحا فى الرواية المبكرة « أبناء وعشاق » حيث الصلة بين
بول موزيل ، وزوج عشيقته كلارا دوز صلة شذوذ جنسى واضحة ،
مغمطة على التملك المشترك لكلارا . وبعد أن اتصالا عضويا ، عن
طريق الشجار ، أصبحا صديقين حميمين . ولكنها واضحة أيضا فى
قصص مثل « ظلال الربيع » و « جيمى والمرأة اليائسة » . لقد

اقتبست فعلا في كتاب آخر لى الذروة المرعبة للقصة الأخيرة التي
يتضح فيها الشذوذ الجنسي أكثر مما يتضح فى أى شيء آخر كتبه
لورنس :

« كان لديه احساس قوى بوجود ذلك الشخص الآخر حولها .
وسرى ذلك الى رأسه كمشروب زوى صرف . ذلك الرجل الآخر ،
على نحو عميق غامض ، كان حاضرا . فعلا حضورا عضويا - الزوج .
تحركت المرأة فى جوه . كانت متزوجة منه زواجا يائسا . وذهب
ذلك الى دماغ جيمى كالخمر الصرف . أى الاثنين سيستسلم أمامه
استسلاما أعظم ؟ المرأة أم الرجل زوجها ؟ »

هذا هو الموقف الذى وصفته « بالثلث غير الطبيعى » . حالة
حب يتغاطى فيها الزوج ، أو شخص آخر يشغل مكان الزوج ، عن
خديعته من أجل المتعة الشاذة التى يستمد منها من صلاته غير المباشرة
برجل آخر . ولا أعنى بالصلات الصلات النفسية ، وإنما أعنى
الاتصال العضوى الفعلى ، وعن بعد ، برجل آخر . ظهر هذا أولا ،
على ما أعلم ، عند دستيوفسكى ، ثم عند لورنس ، ثم فى « المنفيون » .
لجويس ، وله أصداؤه فى يوليسيس . فى هذا الجزء تبدو مشاعر
بلوم نحو بلازيز بونلان غامضة ، هذا اذا وضعنا المسألة وضعها
مخففا .

لكن ما القضية بحذافيرها ؟ اننى لم أقتنع مطلقا بأن كلمة
« شذوذ جنسى » تعبر عما أعنيه بالنسبة للورنس . وأشعر أن
الانسان لابد أن يقوم بتمييز حقيقى بينه وبين الكتاب الآخرين
الذين استخدموا « المثلث غير الطبيعى » . يتصل الجنس عند لورنس
من بعض لوجوه بتجربته الصوفية مع الطبيعة . ويبدو أن هذه
التجربة تأتى بشكل يكاد يكون كاملا من الاتصال العضوى ، وتمثل
مرحلة تطور طفولية قبل التحديد الفعلى للجنس . بهذه الطريقة

يستطيع الإنسان أن يشرح الأشراق العجيب الذى يصور به والديه
الذان يتصلان به اتصالا حتميا ، وعدم اليقين النسبى فى وصفه
لعائلة مريام ، وضعف وصفه لآل داويسيس الذين لا بد أنه فرض
حقه حرفيا عليهم فى الاتصال بهم .

وبوسع الإنسان أن يكتب كتابا كاملا عن استعماله لكلمة
« اتصال » نفسها . وهى تشغل جزءا كبيرا فى أعماله المتأخرة
المتنبئة ، التى يقرّر فيها بقوة كبيرة أن التحجر الذى أنتجته الثقافة
الحديثة قد جعلنا غرباء عن الطبيعة ، عن طريق جعلنا لتفادى العمل
العضوى الشاق ، وعمل المنزل اليومى ، الذى أجب لورنس أن يقوم
به . لكن الإنسان قد يذهب الى أبعد من ذلك فيقول ان فكرة لورنس
عن الصلة بين الرجال والنساء لم تذهب قط أعمق من المرحلة الحسية ،
عندما يعتدى على خصوصية الإنسان العضوية من قبل الوالدين ،
وعندما يعانق الأطفال أحدهما الآخر ويضربه دون تمييز . وصف لى
مادلون مورى مرة كيف قابل هو وجوردون كامبل لورنس وفريدا
نازلين من أعلى التل فى تشولسبرى ، وقد علق لورنس ذراعه اليمنى
فى حمالة ، وبدت فريدا سعيدة . وقد أجاب لورنس عن أسئلة مورى
بسرور مؤكد قائلا : « لقد زعمت أننى لست مثل تولستوى » . كان
لورنس رجلا لا يستطيع أن يعتقد فى عواطفه إلا اذا تضمنت اتصالا
عضويا حقيقيا ، ضربة أو ضمة من أعمق نوع .

ذلك هو الاتصال العضوى خلف قصة جميلة مثل قصة « تذكر
من فضلك » . فى هذه القصة تحشد محصلة فى عربة أتوبيس ،
اسمها آنى ، وقد هجرها مفتش أتوبيس اسمه ، وهذا شئ له دلالة ،
جون توماس ، تحشد المحصلات الأخريات اللاتى عوملن من جانب
المفتش نفس المعاملة ، وذلك لتلقينه درسا . وقد تألبت عليه الفتيات
فى حالة هوس ، ولكن آنى ، التى خرجت طالبة دما ، تضربه « بابزيم »
حزام ثقيل . وعندما تسأله الفتيات فى سخرية ليختار واحدة مسهن
يختار آنى - وليست هناك سخرية فى اختياره . لقد أحبته آنى

وجعلته يحبها ، كما جعلت الفتية الطبيب يحبها فى « ابنة تاجر الخيول » : والذي لم يوضح ، ولكنه ضمن فى القصة ، هو أنها قسوة آنى العضوية تلك التى يحبها جون توماس . وهو بالطبع يسير لها ذلك ان عاجلا وان آجلا . وآنى تعرف ذلك ، لأنها مثله لديها اتجاه عميق للقسوة الجنسية . ولكنها نجحت فى تحطيم الجمود العضوى الذى ربما كان قد تسبب فى بقائها وبقاء جون توماس منفصلين .

وفى قصة لطيفة أخرى تسمى « شمشون ودليلة » يعود زوج عنيده بعد سنين عديدة الى زوجته وابنته اللتين كان قد هجرهما . هى الآن تدير مشربا فى مكان منعزل فى ديفون . وقد رفضت أن تعترف بأنها تعرفه على الاطلاق . وتوثقه ، بمساعدة بعض الجنود ، وتلقيه على جانب الطريق . لكنه يفك وثاقه ويعود الى المشرب حيث تترك الباب مفتوحا له . انه هو وبطل قصة « تذاكر من فضلك » قد اكدا رجولتهما بادراك أن العنف الذى استعمل معهما هو مجرد جانب آخر من اتصال الحب ، مثله مثل حك لويزا لظهر عامل المنجم ، وليس برتبى ريد لأثر جرح الرجل الأعمى : انه نموذج غريب للنفس . نوع أكاد أجده من المبتحيل مناقشته ؛ لأننى لا أستطيع أن أدرك أين يفترض أن ينتهى تحطيم السلبية والجمود ، وأين يبدأ الخلط المهدم للغرائز الهدامة والخالقة الذى لاحظته عند موباسان . وبالرغم من ذلك فهو نموذج نفسى حقيقى تماما ، وليس مقتضرا بحال على الطبقة العاملة التى كانت تأخذ هذا كشيء مسلم به ، فى أيام صباى على الأقل ، « الرجل لا يحبك أبدا حتى يضربك » هذا تعبير لامرأة مجوز أتذكره بوضوح جدا من أيام طفولتى ، مع أنه صدمنى حينئذ ، ويصدمنى الآن .

ولكن ما ينبغى أن يقال عن هذه القصص المبكرة الجميلة هو أن ما يعطيها حرارتها ومرحها على وجه الدقة هو ذلك الاتصال العضوى فيها . ويمكن للإنسان أن يقول ان الاتصال العضوى يحمل

شبهها قويا بما نعرفه بالاحساس الدينى . فعن طريق اللمس نتقبل
قدارة جارنا ورواحه ومضايقاته وقسوته كما تقبيلها المسيح ، لئلا
يفغر لنا بسبب هذه الأشياء نفسها . ولكن هذا معجزة . ويل هذه
القصص قصص معجزات ، كما أن كل مسرحيات يتبس ذات الفصل
الواحد مسرحيات معجزات . ولا بد أن نضيف أن المعجزات ليست
موضوعا ملائما للمعالجة فى قالب واسع ، فهى بحكم طبيعتها ذاتها
موضوعات لكاتب المسرحية ذات الفصل الواحد ، أو لكاتب القصة
القصيرة ، وليست للروائي على الإطلاق . ويمكن أن نتسامح ، فى
قمة حرارة القصة الصغيرة ، مع الرجل الأعشى غير الكامل عضويا ،
الذى يحتاج الى أن تتمحسس آثار جروحه حتى يتغلب على وحدته .
لكن الانسان عندما يجد فضلا كاملا من رواية مخصصا لوصف رجل
يدلك معدة رجل آخر ، كما يجد الانسان عند لورنس ، فإن قمة
الحرارة تصبح هوتبا ، والهوس نفسه ينزل بسرعة الى حالة الملل .
وفى الرواية كما فى الملحمة « يفضض الغبش المشترك كل شئ » .

ان تتبع كاتب القصة القصيرة الذى توقف عن أن يكون كاتبه
قصة قصيرة أصبح شيئا آخر مغريا « بالنسبة لكاتب قصة قصيرة
أخر على الأقل » . وقد توقف جويس تماما كما قلت ، ثم استأنف
عمله بأشياء مذهبية ، هى ترجمة ذاتية ، مكتوبة فى أسلوب منقح
باطراد ، تحررت فيه الجماعة المغمرة للقصة القصيرة لتصبح
شخصيات من الميثولوجيا القديمة . أما لورنس الفنان الحدسى فلم
يتوقف مطلقا عن القصص ، ولكن صفاتها تغيرت . وقد كان أسلوبه
دائما ، كاسلوب معظم الفنانين الحدسين ، سريعا ومؤكدا ، مع أنه
فى سرعته قد يستعمل كثيرا الروابط ليبدأ بها جملة ، وعلامات
للتعجب لينهيها . وقد أصبح الأسلوب فى انتاجه الأخير مثيرا للغبط
بما فيه من « واوات » ، وتكرار « لكن » و « كذا وكذا » ، « على أن » ،
كما أصبح مجنونا بعلامات التعجب ، والكتابة ذات البسط الثقيل ،
وجنبا الى جنب مع هذا كانت شخصياته تتغير ، كما كانت شخصيات

جويس ، من الجماعية المغمورة في وسط انجلترا ، الى شخصيات
رمزية في المجتمع الانجليزي : الصحافة ، واللوردات وزوجاتهم ،
ورجال الاعمال الاغنياء ، واصحاب الملايين الامريكان وعائلاتهم .
فمشيق الليدي تشاترلى ليس الا عشيق لويزا في « بنات القس » ،
مع اسقاط كل احساس بالامر الواقع . وهذا التغير غير مسموح به
في قالب الرواية ، فالرواية ، مهما كان مبالغاً فيها ، لابد فيها من
احساس بالامر الواقع . وغياب الاحساس بالامر الواقع من القصص
القصيرة ، والطويلة القصيرة ، يقترب بها بالتدريج من حالة الحكايات ،
يقترب بها من بوشكين وبو ، ويتعدى بها عن تشيكوف وموباسان .
انها حكايات ممتازة . وهذا الاحساس بالمعجزة الموجود في أعمال
لورنس منذ البداية ، وفي قصصه ، يعصمها من أن تصبح مجرد
تدريبات على السحر . ولكن ليست هناك مستويات يمكن أن تطبق
عليها من المستويات التي تطبق على تشيكوف وموباسان .

أنا مخطئ في ظني أن بعض أسباب التغير في إنتاجه يمكن
أن تعزى الى تربيته الانجليزية ؟ . يوجد عند لورنس وعند كوربارد
شعور بعدم الاكتفاء الاجتماعي يجعل لهما حرصاً أكثر قليلاً
مما ينبغي ، على الهروب من بيئتهما . وهما يفكران كثيراً في الجمال
الخالص لأن يكون للانسان دخل مستقل . وقد استطاع لورنس أن
يقنع مريضة بأن الشيء الوحيد الذي يهتم به فعلاً هو فاعلية الجنس
التي تلطف من السلبية والجمود . ولكن ذلك كان واحداً من
الانتصارات الكبيرة للملق حكايات ، لأنه في الحقيقة أحب الطبقية
والمال أكثر من معظم الناس ، وكان الجنس عنده مجرد طريقة مناسبة
للسخرية من عدم المساواة التي فرضت عليه بحكم مولده . ولاشك
أنه كتب جاد استنكر عبارة المال ، ولكن من ذا الذي يقرأ قصة « رابع
الحصان الهزاز » دون أن يتساءل في انفعال . كم ، بالضبط ،
سيجمع الصبي الصغير المختل الأعصاب عن طريق ركوب حصانه
الهزاز ، وتصور رابع السباقات التقليدية . ولابد أن يكون سان

فرانيسيس أوف ازيزى: إذا عقلية نقدية قبل أن يلحق به فيميسيس ،
 ولاشك إن موت الطفل عقاب ملائم تماما ، ولكن السؤال الذى يكون
 مشكلة هو لماذا يكون هو لا عائلته الذى يعاقب . ولكن ثمانين ألف
 جنيه فى نفس الوقت ، وهى ثلاثمائة ألف دولار بتغيير النقود فى
 تلك الفترة ، تعويض مناسب . والشك الوحيد الذى عندى هو فيما
 إذا كان بو لم يذن ليكتب تلك القصة فى كتابه « حكايات الغموض
 والخيال » . والشئ نفسه صحيح بالنسبة لقصة « السيدة الجميلة » ،
 التى تعترف فيها أم مسيطرة لنفسها ، وبصوت مرتفع فى الهواء
 الطلق ، بارتكاب جريمة قتل ، غير واعية بأن أنبوبة « بالوعة » تجعل
 قصة جريمتها لأذنى ابنة أختها ، سيسيليا ، التى تقرر أن تحدد
 مكان الجريمة نفسها عن طريق الحديث فى أنبوبة البالوعة ، مقلدة
 صوت هنرى الابن « البكرى » ، الذى يفترض أن العمة قد قتلتها ،
 هذا فلسفى جدا ، لكن أمواجاً كذلك ؟

« من الواضح أن لورنس ، مثل جويس ، كان هاربا من الجماعة
 المغمورة التى تربى وسقطها . وتمثل قصص من مثيل « الأميرة » ،
 « المرأة التى ذهبت بعيدا » ، هروبه الخاص من الحياة المأساوية
 والمهنة فى ايستوود وهى دبلن لورنس . أما بما إذا كان أى واحد
 من الهروبين ضروريا أو مفيدا فذلك شئ لا نستطيع ، نحن الذين
 لا نعرف الظروف الحقيقية ، تحديده .

٨ مكان نظيف وحسن الإضاءة

لابد أن ارنست همنجواي كان من أول حواربي جويس ومؤكده على قدر ما أستطيع أن أؤكد ، أنه كان الكاتب الوحيد في زمنه الذي درس ما كان جويس يحاول أن يفعل في نثر « أهل دبلن » ، « وصورة الفنان شاباً » . ليستخرج طريقة لاستخدامه . لقد استغرقني سنين التعرف على « تكنيك » جويس ، ووصفه بشيء من الاهتمام . وعندئذ أدركت أنه كان عديم الفائدة بالنسبة لأي غرض من أغراضه . ولم يسبقني إلى ذلك ، على قدر ما أعرف ، أي ناقد . لكن همنجواي لم يسبقني فجسب ، بل إنه كان قد وظف ذلك فعلاً لحسابه ، وصنع منه شيئاً لا بأس به .

لقد وصفت بالفعل في معالجتى لمجموعة « أهل دبلن » خصائص نثر جويس في كتابه الأول هذا . ولكن جويس احتفظ ببعض تطورات هذا النثر الأساسية ليستعملها في رواية ترجمته الذاتية . والقطعة التى اقتبسها منها فى كتابي « مرآة فى الطريق » لشرح التكنيك تصلح لغرضى هنا كآية قطعة أخرى

« لمس جمال الكلمة اللاتينية الناعم ظلام المساء لمساً ساحراً ، لمساً
أرق وأكثر اغراء من لمس الموسيقى ، أو لمس يد امرأة • أحمد جهاد
أذهانهم • مر خيال المرأة ، كما ظهر فى قداس الكنيسة ، صامتاً
خلال الظلام • عود مكسو برداء أبيض مع حزام متدل صغير ونحيف
كعود الغلام • سمع صوتها خفيفاً وعالياً كصوت الغلام ، سمع مرجعاً
من جوقة بعيدة الكلمات الأولى من المرأة التى نفذت خلال كتابة أول
ترنيمة من ترانيم العاطفة وصخبها : وأنت أيضاً كنت يسوع الجليل
Et tu Cum Jesu Galilaea eras — لمست كل القلوب
وتحولت الى صوتها ، مشرقاً كالنجمة الشابة ، مشرقاً فى وضوح
أشد ، ويجود الصوت الكلمة المنبورة بخفوت أشد • ويموت النغم • »

يتبدون لى ، كما قلت ، أن هذا تطور « للكلمة المناسبة » عند
فلوير • الكلمة المناسبة للموضوع لا للقارئ • وهى تفرض على
القارئ ظاهر الموضوع الدقيق بطريقة الشرح التصويرى ، كما تهدف
كذلك الى أن تفرض عليه حالة المؤلف الدقيقة • وعن طريق تكرار
الكلمات الرئيسية ، والتعبيرات الرئيسية من مثل « لمس » ، « مظلم » ،
« امرأة » ، و « ويمر » تجعل حركة المعاداة الشعرية تبطئ ، وكذلك
صفات الأغراء والتموج والعفوية التى تميزها عن النشر ، والتى تهدف
الى وصل المؤلف بالقارئ فى أدراك مشترك للموضوع ، وتضع مكان
ذلك سلسلة من الطقوس اللفظية التى تهدف الى اثارة الموضوع كما
يفترض أن يكون • وهى تهدف فى مرحلتها المتطرفة الى استبدال
الصورة بالحقيقة • انها حلم البلاغى •

وحين تعرف « صورة الفنان شاباً » على حقيقتها تدرك على وجه
الدقة من أين أنت افتتاحية همنجواى الجميلة لقصته « فى بلد
آخر » •

« فى الخريف كانت الحرب دائماً هناك ، ولكننا لم نذهب
إليها فيما بعد • كان الجو بارداً فى الخريف فى ميلانو • وحلت

الظلمة .جد مبكرة . عندئذ اضيئت المصابيح الكهربائية ، وكان النظر في وجهات الدكاكين على طول الشارع سبارا . كان هناك صيد كثير معلق خارج الدكاكين ، وقد كسا الثلج فراء الثعالب ، وعصفت الريح بذبولها . وعلق الغزال يابساً وثقيلاً وفارغا ، وهبت الطيور الصغيرة مع الريح . قلبت الريح ريشها . كان خريفاً بارداً . وهبت الريح منحدره من الجبال » .

هناك ! لقد أدركت كم كانت باردة وشديدة ريح ذلك الخريف في ميلانو . أليس كذلك ؟ ولم يكن ذلك مؤلماً ، أليس كذلك ؟ ، ولو لم تكن حتى كثير الاهتمام ابتداءً فقد علمت شيئاً أو شيئتين مهمتين جداً ربما جهلتهما لولا ذلك . وأقول بمنتهى الجدة أن ذلك شيء لا تسترجعه من صفحات أخرى مشتهرة في الأدب ، كتبت بأقلام أسلاف جويس وهمنجواي ، إذا أنه لا يوجد في هذه الصفحات ما يمكن أن نستويه « صوت انساني يتحدث » . لا أحد يشبهك يحاول أن يفريك للتشاركه تجربته الخاصة ، وتستطيع أن تتصور نفسك سائلاً إياه عن طبيعة تلك التجربة . لأشئ سؤى سناحتر عجوز جالس على كرتيه « الكروستال » ، أو متوم مغناطيسي يلوح بيديه برفق أمام عينيك ويغمغم : « أنت ستنام . بطيئاً تبدأ عيناك في الاغماض . جفونك تزداد ثقلاً . أنت س - ت - ن - ا - م » .

مع أن جويس كان أهم شخص أثر في همنجواي ، ومع أن الانسان يستطيع أن يجد جويس تحت في حذقات صغيرة عند همنجواي ، من مثل وضع المكمل بعد الفعل مباشرة عندما يقتضى الاستعمال اما أن يسبق الفعل أو أن يأتي بعد المفعول به ، وذلك كما في عبارة « صنب بسهولة عجينة الحنطة السوداء » . مع كل هذا لم يكن هو صاحب الأثر الوحيد فيه . كان لجيرترود ستين وتجاربها مع اللغة أيضاً بعض الأهمية . وقد قصدت بهذه التجارب ، وهي إعادة تجارب غير معقولة على نحو ما ، أن تنتج تبسيطا للتكنيك

النثرى مثل تبسيط القوالب التى تجدها فى إنتاج بعض الرسامين المحدثين . كان خطوها ، وهو تهجين صارخ لخطا جويس الأساسى ، جهل حقيقة أن النثر فى غير خالص تماما . وأى فن غير متميز عمليا من الناحية الشكلية عن مذكرة صادرة عن إدارة حكومية هو فن غير خالص بالضرورة . ان المصطلح « نثرى » يفهم منه الذم ، مع أنه فى الحقيقة ينبغى أن يكون له معنى ضمنى فى المعنى النبيل للمصطلح « شعرى » .

هذه الطريقة الأدبية ، كما يستخدمها همنجواى ، مؤلفة من التبسيط والتكرار . وهى ضد ما تعلمناه فى أيام الدراسة . لقد تعلمنا أن نعتبر من الخطأ تكرار الاسم ، وشرح لنا كيف نتفادى ذلك باستعمال الضمائر والمتراذفات . لقد أسلم ذلك الى خطأ آخر سماه فلور « التنبوع اللطيف » . ويمكن أن يسمى خطأ طريقة همنجواى « التكرار الظريف » . وهو يستعملها أشد ما يكون إتقانا فى قصة « النهر الكبير ذو القلبين » .

« لم تكن هناك أحراش فى جزيرة الصنوبر . وقد ارتفعت جذوع الأشجار فى استقامة ، أو مال كل نحو الآخر . كانت الجذوع مستقيمة بنية اللون بدون فروع . كانت الفروع مرتفعة فوق ذلك ، وتشابك بعضها ليكون ظلا سميكا على أرض الغابة اللون . وكانت هناك مساحة عارية حول أخدود الأشجار . كانت بنية اللون ناعمة تحت الأقدام حين مشى عليها » نك « هذه المساحة هى التحام أرض أوراق الصنوبر ممتدة وراء اتساع الفروع العالية . كانت الأشجار قد نمت طويلة ، والفروع قد تحركت عالية ، تاركة فى الشمس تلك المساحة العارية التى كانت مرة مغطاة بالظل . وابتدا نبات الرخس اللطيف على حافة هذا الامتداد من أرضية الغابة . »

انزلق « نك » على ظهره ونام فى الظل . نام على ظهره ونظر الى أعلى أشجار الصنوبر . ارتاحت رقبته وظهره وأصيق منطقة فى

ظهره حين تمدد . أحس احساسا طيبا بالأرض تحت ظهره . نظر
الى السماء من خلال الأغصان ، ثم أغلق عينيه . فتح عينيه ونظر
الى أعلى مرة أخرى . كانت هناك ريح عالية فوقه فى الأغصان .
أغلق عينيه مرة أخرى ونام .

ذلك جزء من تجربة أدبية ساذجة ومعقدة بشكل غير عادى .
بدأ همنجواى فيها يصنع بالنثر صورة أخرى لرحلة صيد فى أرض
شجرية . وهى مبنية على ثروة لغوية ضئيلة من بضع عشرات من
الكلمات مثل « ماء » ، « تيار » ، « جلول » ، « شجرة » ، « فروع » ،
« ظل » . . . انها توسيع للطريقة التى أشرت اليها فى « صورة الفنان
شابا » . وهى تأخذ فى الاعتبار « أنا ليفيا بلورابل » لجويس من
بعض الوجوه ، مع أنها عموما أشد شيها بتجربته فى « الانجليزية
الأساسية » . والشئ الغريب أننى عملت مع عشرات من الأمريكان
الشبان ، وهم أناس عرفوا همنجواى أحسن مما عرفته بكثير . ولم
يلاحظوا مطلقا هذه الطريقة . وربما كان هذا ما قصد اليه همنجواى
وجويس . . . وربما أقرؤهما أنا بطريقة خاطئة . . . ولكننى لا أعرف أية
طريقة أخرى لقراءة النثر . وأحس بأننى متأكد تماما من أنه حتى
جويس نفسه كان سيقول إن « النهر الكبير ذو القلبين » محاولة لجعل
جملة البلاغى سوقيا .

وعلى كل فقد حقق همنجواى شيئا أحسن مما حقق أستاذه
حين أدرك أن نفس التكنيك تماما يمكن أن يطبق على الأجزاء المسرحية
فى القصة ، وأن تكرار الكلمات والتعبيرات الأساسية فى هذه
الأجزاء يمكن أن ينتج تبسيطا مشابها ، وتأثيرا مغناطيسيا مشابها .
فعلى حين يكتب جويس : « بينما انطلقت اليد الأخرى بنغم يقطع
بعد كل مجموعة من النغمات . . . نغمات اللحن التى ترددت غليظة
وممتلئة » يكتب همنجواى : « ينبغي ألا تفعل شيئا مطلقا لفترة

طويلة جدا . لا . لقد كنا هناك لفترة طويلة جدا . قال جون :
اللجنة ! طويلة جدا . لا فائدة من فعل شيء لفترة طويلة جدا .

هذا شيء جديد في فن القصص ، وهو جدير بالاعتبار على نحو
مفصل . ويوجد مثال صريح لذلك في قصة « تلال مثل الفيلة
البيضاء » . وهي قصة يحاول رجل فيها أن يقنع عشيقته بأن تجهض
نفسها . وهناك كلمات أساسية معينة في الحوار من مثل « بسيط » ،
وتعبيرات أساسية من مثل « لا أريدك أن تفعل ذلك إذا لم تشائي » :

« قال الرجل : حسنا ، إذا لم تريدي ذلك فلن تضطري اليه .
لن أجبرك على فعل ذلك إذا لم تريدي ذلك . لكنني أعلم أنه بسيط
جيدا .

— وأنت حقيقة تريدي ذلك ؟

— اعتقد أنه أحسن شيء يمكن أن يفعل . لكن لا أريدك أن تفعلينه
إذا لم تشائي .

— وإذا فعلته ستكون سعيدا . وستعود الأشياء كما كانت .
وستحبيني ؟

— أنا أحبك الآن . أنت تعلمين أنني أحبك .

— أعلم . لكن إذا فعلته فسيكون لطيفا من جديد أن أقول ان
الأشياء مثل الفيلة البيضاء ، وستحب ذلك .

— سأحبها . انني أحبها الآن ، ولكنني فحسب لا أستطيع أن أفكر
فيها . أنت تعلمين حالتي عندما أكون قلقا .

— وإذا فعلته لن تكون قلقا أبدا ؟

— (نفي) لا ، أقلق بالنسبة لذلك لأنه بسيط جدا .

— إذن فسأفعله لأنني لا أهتم بنفسى .

— ماذا تقصدين ؟

— أنا لا أهتم بنفسى .

— حسنا ، أنا أهتم بك .

— نعم . لكننى لا أهتم بنفسى . وسافعله . ثم يصبح كل شيء لطيفا .

— اننى لا أريدك أن تفعليه إذا كنت تشعرين بهذا الشعور .

ان مزايا مثل ذلك الأسلوب وعدم مزاياه تكاد تكون مقسمة بالتساوى . والمزية الرئيسية واضحة ، وهي أنه لا أحد يمكن أبدا أن يحس بأنه يقرأ بالصدفة مذكرة حكومية أو تقريرا مختصرا عن محاكمة . وإذا كان جوته صادقا فى قوله ان الفن فن لانه مخالف للطبيعة فذلك فن . ويوجد حتى عند أصحاب الأسلوب من المجددين تماما من المدرسة القصصية القديمة صراع يظهر كثيرا فى بداية القصة ، وذلك قبل أن يستطيع المؤلف أن يفصل نفسه عما ليس قصصا ، وتصل القصة اليه . ويظهر ذلك على شكل فقرة أو أكثر من النشر المتردد مثل ضبط النغم فى الأوركسترا . ولكن عنصر الأسلوب عند همنجواى يفصل الجملة الأولى عن أى شيء ليس بقصص . لذا فهى ترن عالية وواضحة مثل الموسيقى التى تقطع الصنمت . تبدأ قصة « الأثر الحى » لترجنيف بالكلمات التالية : « يقول مثل فرنسى ان صياد سمك جاف الملابس ، وقانصا مبلل الملابس يكونان منظرا حزينا » . لم يكن لهما ميل الى الصيد البتة . وتلك بداية متمهلة بما فيه الكفاية بأسلوب زمنه . وتبدأ قصة ناعس لتشيكوف بكلمة مفردة هى « ليل » ، وهى أكثر دلالة مع أنها مبتدلة قليلا . أما أول جملة فى « فى بلد آخر » فهى تعبير افتتاحى كامل مصنوع بشكل كاف لكم يلكز القارىء فيوقفه ، دون أن يجعله يذهب ليرى ما اذا كان الباب الأمامى مغلقا : « فى الخريف كانت

الحرب دائما هناك . ولكننا لم نذهب اليها فيما بعد » . وعندما يختتم همنجواي قصة تقول ، بنفس الطريقة ، « أنتهت » ، دون أن تعطينا الاحساس بأننا قد نكون اشترينا نسخة معيبة .

أما عدم الميزة الواضحة لهذه الطريقة فهي أنها تميل الى طمس التضاد الجاد الذي ينبغي أن يوجه بشكل مثالي بين القصص المسرحية ، وهما القالبان اللذان يتألف منهما فن القصص . وينبغي أن تكون الأولى ، من الناحية المثالية ، ذاتية ومقنعة ، والأخيرة موضوعية وملزمة . في أحدهما يقدم القصاص للقارئ ما يعتقد أنه حلت ، وفي الأخرى يدلل له على أن هذه هي الحقيقة هي الطريقة التي حدث بها . ويبقى العنصران دائما متوازنين تقريبا في القصة الجيدة . وفي قصة همنجواي يتجه العنصر المسرحي لفقدان تأثيره الكامل : لأنه موضوع في نفس أسلوب طريقة القصص . يبدأ الحوار ، وهو عنصر المسرحية الذاتي ، في الانطماش ، وتصبح المحادثة أشبه بمحادثة الشاربين ومدمني المخدرات ، أو المتخصصين في « الانجليزية الأساسية » . في قصة جويس « نعمة » تطبع سخرية المؤلف محادثة الرجال في حجرة المريض بنفس الطابع المخيف الكثيب . ولكن الإنسان يستطيع أن يتجاوز عن ذلك هناك على أساس أن الهدف ساخر . ولا يوجد مثل هذا العذر للمحادثة في قصة همنجواي .

ويمكن بطبيعة الحال أن تقول إذا أردت : ان العنصر المسرحي فيها مضمّن أكثر مما هو معبر عنه ، وأنه اتضح بما فيه الكفاية أن الرجل لا يحب الفتاة ، وعلى كل حال فقد أشار الى ذلك بقوله : « أحبك الآن » ، « أحبه الآن » على مسافة قريبة جدا . ويمكن أن تقول ان الفتاة نفسها تعرف ذلك ، وهي تعرض للتضحية طفلها الذي لم يولد بعد من أجل الرجل الذي تشعر بالتاكيد أنه سيمتركها . ولكن الحوار الذي يتفاهم به شخصان ، أو يحاولان التفاهم به :

مفقود : ولعلنا هنا ، على ما أظن ، نلمس نقطة ضعف عند كل من جويس وهمنجواى . ولا بد أن الحوار يبدو غامضا غير ضرورى بالنسبة للبلاغى ، حيث يعرف طرقا عميقة كثيرة لتفاديه .

ليس معنى هذا أن همنجواى قد أخذ بلاغته معه الى السوق . كما فعل جويس . والحقيقة أننا اذا استثنينا قصة « النهر الكبير ذو القلبين » ، وهى فى الواقع تصوير كازيكاثيرى بطريقة أدبية ، فلا نجد هناك كثيرا من هذه التجربة عنده مطلقا . كان كاتبنا عمليا لا باحثا . وقد أخذ عن الباحثين من أمثال جويس وجرترود ستين ما شعر أنه محتاج اليه فحسب . وفعل ذلك بروح خير أمريكى فى فن المقدرة ، يدرس اختيارات مجموعة من العلماء ، ليكتشف كيف يستطيع أن يختصر ثانية أو اثنتين من الزمن اللازم لتحريك « عتلة » . وعندما تقارن القطعة التى اقتبسها من « صورة الفنان شابا » بالقطعة التى اقتبسها من « فى بلد آخر » تستطيع أن ترى أن جويس يدع نظريته الخاصة تجرى معه ، بينما همنجواى منها بالدقة القدر الذى يحتاج اليه ليخلق الأثر الذى يريد .

والحقيقة أنه لا يوجد ، من وجهة نظر تكنيكية خالصة ، كاتب آخر فى القرن العشرين مسلح بنفس هذا المستوى الرائع . كان يستطيع أن يأخذ حادثة ، أية حادثة مهما كانت ضئيلة أو تافهة ، ويحولها بقدرته ككاتب الى شيء يقرؤه الانسان من ثلاثين سنة ، ويستطيع أن يقرأه اليوم باعجاب ومتعة . ويمكن أن يرى الانسان مقدرته على نحو أحسن عندما تكون المادة جد ضئيلة ، وعندما يكون عليه أن يعتمد على مقدرته ككاتب . فليس هناك شيء فى « كما يقول لك الوطن » Che Tidice la Patria لم يكن من الممكن

أن يلاحظه بنفس الدرجة صحفى يكتب تقريرا عن رحلة سريعة فى إيطاليا الفاشستية . يقول بعضهم ، وهو شاب قبيح فى مطعم

مشبهوه : « ان الرجلين الأمريكيين لا يساويان شيئا » • ويحتجزهما رجل شرطة سفيه من أجل خمسين ليرة • هذا هو كل شيء • لكن ليس هناك صحفي كان من الممكن ان يعطينا نفس الاحساس بعنصر الحياة الشريرة فى ايطاليا فى ذلك الوقت • وعندما ينهى همنجواى وصفه لها بعبارة أخيرة جامدة فانها تظل منتهية : « من الطبيعى أنه لم تكن لدينا فى مثل تلك الرحلة القصيرة فرصة لنرى كيف كانت الأمور بالنسبة للبلد أو للناس • » وموضوع قصة « خمسون عظيما » من أكثر الأمور التى يودها قلب الكاتب كابة ، ولكن القصة نفسها يظل من الممكن أن تعاد قراءتها •

لكن مشكلة همنجواى الحقيقية تكمن فى أنه كثيرا ما يضطر الى الاعتماد على عدته التكنيكية الرائعة ليعطى مادة تافهة أو مثيرة • وتفسر قصصه فى غالب الأحيان بتفسير « تكنيك يبحث عن موضوع » ، وبالمعنى العام للكلمة لا يوجد موضوع لدى همنجواى ويبدى فوكر رغبة شديدة فى التجارب التكنيكية ليست مختلفة عن رغبة همنجواى • وهو ، مثل همنجواى ، يعثر عليه دائما فى مقاهى باريس مع نسخة من « الانتقال » • ولكنه يحاول فى الحال أن يفرسها فى « بلاد يوكاتاتوبا » • ودعنا نسلم أنها فى بعض الأحيان تبدو وكأنها غير مناسبة هناك • مثل قبعة باريسية على رأس امرأة من نساء « سنوبيز » • لكننا اذا لم نحب القبعة فاننا نستطيع على الأقل أن نخرج بشئ من المرأة التى تخفيها تلك القبعة • ومن ناحية أخرى فان همنجواى رجل موضوع دائما فى غير موضعه ، اذ ليس لديه مكان يجلب اليه كنوزه •

هناك أوقات يشعر الانسان فيها أن همنجواى ، مثل شخصية قصته « مكان نظيف وحسن الاضاءة » ، يخاف أن يمكث فى البيت مع موضوع • ويجد الانسان دائما فى قصصه البيئة المميزة للمقهى ، والمطعم المحطة ، ولحجرة الانتظار ، أو لعربة السكة الحديدية •

امكنة نظيفة ، ومضاءة اضاءة حسنة ، ومجهولة الشخصية تماما . وتظهر الشخصيات ، وهى مجهولة الهوية بنفس المستوى ، فجأة من الظلال حيث كانت متوادية ، وتمثل دورها الصغير ، وتمضى مرة أخرى فى الظلال . وعلى الانسان أن يدرك بطبيعة الحال أن هناك سببا تكتيكيا قويا جدا لهذا . ان القصة القصيرة ، التى تحاول دائما أن تميز نفسها عن الرواية ، والتى تنفصلى « أن تنزل الى التسلسل الزمنى البطيء للحوادث » حيث تمتاز الرواية ، تبحث كذلك عن نقطة خارج الزمن . يمكن أن يرى منها الماضى والمستقبل فى وقت معاً . لذا فان منظور عربية التوهم فى قصة « كنارى لشخص واحد » يمثل نقطة ما يزال الزوج والزوجة عندها مسافرين معا مع أنهما منفصلان : « كنا عائدتين الى باريس لتتخذ مسكنين منفصلين » ومنظر محطة البسكة الحديدية فى بقعة « تلال مثل الفيلة البيض » . يمثل نقطة حيث الاجهاض الذى لا بد أن يغير كل شىء بالنسبة للحبيبتين كان قد اتفق عليه فعلا ، مع أنه لم ينفذ بعد . وتنظر القصة الى الخلف ، والى الامام : الى الخلف ٠٠٠ الى الأيام التى قالت فيها الفتاة ان التلال كانت مثل الفيلة البيض ، وكان الرجل سعيدا بذلك . والى الامام ٠٠٠ الى مستقبل كئيب سوف لا تستطيع أبدا أن تقول فيه شيئا مثل ذلك مرة أخرى .

لكن مع أن هذا صحيح تماما فانه يرغبنا على أن نسأل عما اذا كان التكتيك يحدد قالب القصة القصيرة حتى ينزل بها الى فن صغير بالضرورة . ان أى فن حقيقى هو بالضرورة زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية ، لكن كم من أهمية المادة يمكن أن ينز من خلال مثل هذا الاحكام الفنى الصنع ؟ ماذا يحدث للعنصر المألوف فيها ؟ اذا كانت هذه الفتاة جيج ليست أمريكية فما جنسيتها ؟ هل لها والدان فى انجلترا أو أيرلندا أو استراليا ؟ وهل لها اخوة أو أخوات أو وظيفة ويبيت تعود اليه اذا ما قررت ، بالرغم من كل

الضرورات ، أن يكون لها هذا الطفل ؟ • والرجل ؟ هل يوجد سبب انساني قاهر يجعله ينبغي أن يحسن بأن عملية الاجهاض ضرورية ؟ أم أنه مجرد مهذب بطبيعته ؟

اعرف ، مرة أخرى ، الأجوبة الظاهرة لكل تلك الأسئلة . انه هدف همنجواي هو أن يجمع مجرد معلومات مثل التي اطلبها ليركز اهتمامي على الشيء المفرد الهام الذي هو الاجهاض • واعرف أنه همنجواي متأثر بالتمييز بين الألمان ، كما أنه متأثر بجويس وجيرترود ستين ، وأنه يقلل أو يكبر من هاتين الشخصيتين حتى تصلا الى الأدوار التي يمكن أن تلعبها في مأساة تعبيرية المانية (الرجل) Der Mann (المرأة) Die Frau ، ومشكلتهما في

المأساة نفسها (الاجهاض) Das Fehlgeharen . لكنني لابد أن أسلم ، مع احترامي ، بأنني لسيت المانيا ، وأنه لا تجربة لدى عن الرجل أو المرأة أو الاجهاض في صيغتها التي هي معرفة بالعلمية •

واسلم بأنه توجد عيوب في هذه الطريقة • انها كلها تجريدية تماما : لا أحد يبدو عند همنجواي مطلقا إن له وظيفة أو مسكنا ، الا اذا كانت الوظيفة أو المسكن تناسب النسق الألماني لأسماء الأعلام • يبدو كل انسان كأنه في اجازة مستمرة ، أو يحاول الحصول على الطلاق ، أو كما قالت في « تلال كالفيلا البيض » : « هذا كل ما تفعل ، أليس كذلك ؟ نتفرج على الأشياء ، ونجرب مشروبات جديدة » . وحتى في قصص « ويسكونسن » تأتي الوظيفة كعملية انقاز عندما ينجو أبو « نك » من المتاعب لمدة ساعة ، أو ساعتين ، يباشر فيهما مهنته كطبيب •

« وحتى الجماعة المغنورة التي يكتب عنها همنجواي نجدها متصلة بالترفيه أكثر مما هي متصلة بالعمل ، فهي جرسونات ، وسينقة ، وفلاكمون ، ومدربوخيول ، ومستارعو فيران ، وما أشبه

ذلك . فى قصة « عاصمة العالم » باكو جرسون ذو روح أعلى من وظيفته ، يموت فى حادث يقلد فيه مصارعة الثيران . وأرى هذه القصة هزلية أكثر مما أراها محزنة . وفى القصص المتأخرة تطور القلق العصبى من ضيعة السمك والقنص الى سباق الخيل ، والملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وقنص الحيوانات الكبيرة . وحتى الحرب تعالج على أنها تسلية وترفيه عن الطبقات التى لا عمل لها لأنها ثرية . ولا توجد فضيلة واحدة فى هذه القصص تناقش عمليا الا الشجاعة الجسمانية ، التى هى فضيلة نظرية من وجهة نظر الدين ليس لديهم دخل مستقل ، ولهذه الصفة ، فيما عدا فى الحرب ، تطبيق عملي ضئيل . وتتجه الطبقات الدنيا ، حتى فى الحرب ، الى النظر إليها بشئ من السخرية . ان بطل الفرق نادرا ما يكون بطلا فى نظر هذه الفرق .

ومن الواضح أن الاهتمام بالشجاعة الجسمانية عند هينجواى مشكلة شخصية مثل اهتمام تريغيف بأنه عديم التأثير . وينفى أن يدرك ذلك ويسقط من الحساب كما هو ، هذا اذا لم يخرج المرء من قراءته بانطباع مشوه بشكل مضحك للحياة الانسانية . فى قصة « حياة فرنسيس ماكومبر القصيرة السعيدة » يهرب فرنسيس من أسد ، وهو شئ سيفعله أغلب الناس المقولين اذا ما ووجهوا بأسد ، وتخونه زوجته فى الحال مع المدير الانجليزى لحملة قنص الحيوانات الكبيرة . وكما نعلم ، فان الزوجات الفضليات لا يعجبن بشئ فى الأزواج سوى قدرتهم على التعامل مع الأسود . لذا فنحن نستطيع أن نتعاطف مع الزوجة المسكينة فى مشكلتها . ولكن ماكومبر أصبح فجأة فى اليوم التالى رجلا ذا شجاعة نادرة حين ووجه بجاموسة . ونحن ندرك زوجته أن وظيفة كريسيدا انتهت ، وأنها لابد أن تكون فى المستقبل زوجة عفيفة ، تطلق الرصاص على رأسه . ومع هذا فان العنوان يدعنا مع تأكيد مريح بأن النصر ما يزال فى جانب ماكومبر ؛ لانه بالرغم من نهايته

المؤلة فقد تعلم أخيرا الطريقة الوحيدة للاحتفاظ بزواجه خارج فراش الرجال الآخرين .

انك اذا قلت ان القيمة النفسية لهذه القصة قيمة طفولية فانك تضع كلمات جيدة . وهي تساوى كمهزلة قصة « عشر ليال في مشرب » ؛ أو أية قصة اخلاقية من العصر الفيكتوري يمكن أن نتذكرها . ومن الواضح انها معالجة لمشكلة شخصية ليست لها أية مشروعية على الاطلاق بالنسبة للأغلبية العظمى من الرجال والنساء .

لعل الوقت مبكر جدا للوصول الى أية نتائج بالنسبة لانتاج همنجواي . والوقت مبكر بالتأكيد في ذلك بالنسبة لشخصي مثلي ينتمى الى الجيل الذي أثر عليه همنجواي أعماق تأثير . في بعض الحالات المتسامحة أجده نفسي أفكر في المكان النظيف حسن الاضاءة على أنه نوع من المسرح ، الذي يظهر عليه أبطال وبطلات راسين ، متحررين من الاتصال بالأشياء العادية ، ومستمرين في مناقشاتهم الثمينة لما اعتبره راسين أهم شيء . وبالنسبة لبقية الوقت أسأل نفسي فحسب هل تكنيك همنجواي الرائع هذا هو في الحقيقة تكنيك يبحث عن موضوع ، أم أنه تكنيك يتفادى الموضوع بعناية ، ويبحث في قلق طوال الوقت عن مكان نظيف حسن الاضاءة ، حيث يتجاهل في راحة كل صعوبات الحياة الانسانية ؟

٩ ثمن الحرية

من أشد الأشياء إيلاما فيما يتعلق بالقصة القصيرة ذلك الحرص من جانب أحسن كتابها على الهروب منها . انها فن متوحد . وهم أيضا متوحدون . ويبدو أنهم دائما يبحثون عن صحة . محاولين الهروب من الجماعة المغمورة التي نفخوا فيها الحياة بالنسبة لنا . ولقد توقف جويس عن كتابة القصة القصيرة ، هكذا ببساطة . ومشى د . هـ . لورنس في طريق ، ومشى كوبارد ، الزعيم الآخر للقصة القصيرة الانجليزية ، في طريق آخر . ولكنهم جميعا كانوا يحاولون الهروب .

ومما لاشك فيه أنه كان لديهم جميعا الشيء الكثير مما يهرب منه . وقد قمت فعلا بالتعليق على المشابه بين لورنس وكوبارد . كان كلاهما من الطبقة العاملة الانجليزية ، ورفض كلاهما ذلك بطريقة أبناء الطبقة العاملة الانجليزية . كان فقر كوبارد أشد اسودادا من فقر لورنس ؛ حيث انه لم يحصل على أى قدر من التعليم الى أن أصبح شابا ، ومع هذا التعليم حصل على فرصة الهرب التي يتحيتها ؛ لقد أحب اكسفورد قادما جديدا اليها ، كما أحبها آرنولد . ولكنه ذهب الى هناك موظفا كتابيا لا طالبا في الجامعة . ان الصفة

التي وصف بها ييتس « كيتس » من أن « وجهه وأنفه مضغوطان على واجهة زجاجية لدكان حلوى » ، مع غلظها ، تصف كويارد بالنسبة لي . لقد مر بطفولة قاسية وهو في التاسعة من عمره ، حيث عمل صبيا عند خياط في وايت تشابل . وقد وصف ذلك في مجموعة من قصصه سمي نفسه فيها جوني فلاين ، وهو الاسم الذي عرف به في أخريات حياته بين عائلته وأصدقائه . توجد في هذه القصص نغمة رهيبية من الألم والراء للنفس ، كما يتجلى ذلك في دعاء الطفل حين يقول : « يارب اجعله اللبيلة يعطيني بنسا ، بنسا فحسب ، اجعله يعطيني بنسا . من فضلك يارب . آمين » . ولم يستجب الدعاء ، وأظن أن فلاين لم يسامح لا الرب ، ولا الطبقة العليا في المجتمع الانجليزي مطلقا لهذا السبب . وأصبح دعاء الطفل فيما بعد دعاء الكاتب الناضج في قصة « النعيم » ، من أجل الأمن الشخصي ، والحرية الشخصية .

« الحديقة لا بأس بها ، والأدب لا بأس به ، ولكنني أعيش على « البوريج » فحسب . إن المسألة ليست الحرمان نفسه ، ولكنها الأشياء التي يجعلك الحرمان تفعلها . انه يجعل الانسان يفعل أشياء من الواجب ألا يود فعلها . انه يجعله شحيحا . انه يجعله يجس بأنه شحيح . انني أقول لك : انه اذا شعر بأنه شحيح ، وفكر على أنه شحيح ، فانه يكتب كتابة شحيحة . هذه هي المسألة » .

ليست هذه هي المسألة ، ولا أظن أن ذلك جعل كويارد يكتب كتابة شحيحة على الإطلاق . هذا مع أنني مرة في حالة غضب من كتاب رديء له ، سميت اهتمامه بالمال « عقدة الدخل بدون عمل » . وعلى كل حال فلا أظن أن الانسان يستطيع أن يفهم انتاجه دون أن يأخذ ذلك في الاعتبار . وقد اشترك في الشيء الآخر ، الاهتمام بالحرية الشخصية ، مع الكثيرين من أبناء جيله ، الذين انحدروا من العصر الجورجي ، وعاشوا معيشتهم بصورة جزئية . كان كويارد

جورجيا بنفس الطريقة التي كان بها روبرت فروست ، وادوارد توماس ، وادموند بلندن ، وعشرات آخرون من الذين كانوا جورجيين . وقد شاركهم ولوعهم بالحرية الشخصية ، الحرية من المسؤوليات ، والحرية من التقاليد وبخاصة التقاليد الجنسية ، والحرية من الواجب نحو الدولة والكنيسة ، وفوق كل شيء الحرية من طغيان المال . لقد كان ذلك رد فعل صحيا وضروريا ، كما أن الإخساس بالمسؤولية الذي يكاد يكون متطرفا في انتاج س . ب . سنوفي أيامنا هذه رد فعل صحي وضروري .

كان قليل جدا من المال في تلك الأيام كافيا لكي يتفرغ الكاتب للعمل الجاد . كانت هناك مآئزال صحف أدبية يمكن أن تدفع جنيها عن المقالة النقدية ، وكان من الممكن أن يعيش الانسان الأعزب فترة لا بأس بها بجنيته . ولم يكن الكتاب الضحيان شديدي الولوج بالأرائب والدجاج البري ، على الرغم من المعجبين بها في الأزمنة الأخيرة . لكنه كانت توجد دائما طواحين خالية ، أو عوامات في نهر التيمس ، وكان الانسان يستطيع أن يستأجر كوخا اليزابيثيا جميلا (بدون ماء أو كهرباء) ببضعة جنيهات في السنة . وكان يحتاج للانسان أحسن منظر ديفي في العالم في تلك القرى الانجليزية التي كانت قد ماتت منذ جيلين ، كما كانت تحتاج له حرية شخصية تعتبر بديلا كافيا للحياة في الحى اللاتيني . وقد استأجر كوبرارد كوخا ، وعاش في النيام ، وقام برحلات مشيا على الأقدام في أوروبا . لقد كان صاحب أسلوب صاف ، وكان من الممكن أن يكون ثروة من كتابة كتب الرحلات المحبوبة . فكتابا « السيد ليتفوت والجزيرة الخضراء » و « رومي » من الممكن أن يجعلنا الرجل الأيرلندي يحن دائما الى الوطن ، كما أن مجموعة قليلة من الكتاب أضفوا مثلما أضفى من المخار على إيطاليا :

« القمر لامع ومكتمل ، لكن لم يكن يبدو أنه يضيء الخليج .
ليس للسماء نألق . كانت هناك فحسب حركة داكنة لجسم أرجواني .
وقد هدأت كل الخنات الشرقية في جهة ليجورن بسحابة تشبه
عشرة آلاف جبل في الاتساع والارتفاع ، وكانت تشقق كل بضع
دقائق برعد لا يحدث صوتا . لكن « الفيلات » البيض على البحر
تألقت بلا مبالاة في ضوء القمر . وقد وقفت الأشجار اللطيفة ،
والزيتون ، والنخيل بلا حراك . وكنت تتعرف على المياه فحسب
بالزبد الأبيض يتبعثر حول الصخور . ومن محطة جائزة على طيف
أمكن ليمش أن يرى في الفناء تحته : كان هناك حبل للغسيل
مدود عبر الفناء ، وكان على الحبل سروال مقلوب معلق لكي يجف .
كم كانت الجيوب بيضاء ! وقد انعكس على الحائط ظل مصباح قديم
فارغ موضوع فوق باب ، انعكس واضحا وكثيفا على حائط قريب
بواسطة ضوء مصباح الشارع . كانت الساعة التاسعة والنصف ،
مع أن ساعة الميدان كانت تشير فحسب إلى الرابعة الأربع . وبدت
المدينة خالية بدون حياة ، بدون صوت ، صامتة كالبحر ، حتى
تحرك القطار مرة أخرى . عندئذ بدأ السروال يهتز بعنف على الحبل
بفعل دفعة ريح مفاجئة ، وكان ظل المصباح على الحائط يتجوج
رائحا غاديا » .

في مجيوعات القصص المبكرة ، وخاصة في « الكلب الأسود »
(١٩٢٣) وفي القصة الرائعة « ربابة السماك » (١٩٢٥) يخلق
الاحساس بالحرية الشخصية شعورا بالوطن وينظر إليه نظرة
جديدة تماما ، ويخلق حتى الشعور بأن القلب نفسه يعالج بطريقة
جديدة . وينظر معظم القصص أولا إلى القصة القصيرة على أنها
تقليد يغريهم ، تقليد لشيكوف ، وتقليد لموباسان ، وتقليد لجويس
في أمريكا في هذه الأيام . وهم يخلقون تقليد خاصة بأنفسهم عندما
يتطور انتاجهم فحسب . وقد عرف كوبرارد تشيكوف وموباسان في
فترة متأخرة ، ولكنه لم يستقر مطلقا على تقليد دون آخر ، أو لم

يستقر في الحقيقة على أي تقليد ، سوى حاجته الخاصة إلى الإبداع
بتلايب القارئ وجعله ينصت .

ومجاله من حيث القلب متفوق نتيجة لذلك . وأستطيع أن أقول
انه أعظم من أي مجال قصاص آخر . وهناك قصص ، مثل قصة
« حقل الخردل » يمكن أن تعتبر تدريبا على طريقة تشيكوف وهناك
قصص أخرى تشير إلى موباسان ، وتتبقى قصص أخرى يبدو أنها
قصص شعبية مثل قصص هاردي . ويمكن أن تعتبر قصة « عند بئر
لابان » نسخة نثرية لروبرت فروست ، بينما تعتبر قصة « السيدة
ليفتووت في الجزيرة الخضراء » مجرود وصف خاطف لرحلة على
الأقدام في أيرلندا كان من الممكن أن تظهر في مجلة رحلات . توجد
فقرة في اعلان الناشر عن قصة « السيدة ذات العيون السود » ١٩٣٧
لا بد أن يكون قد كتبها كوبارد نفسه ، بفكاهتها التي لا تخفى .
لأنه يعرف بوضوح شديد وجهة نظره بالنسبة لفن القصص : « ظهرت
قصصه في كل الصحف والمجلات ، من الصحف الموجهة إلى الطبقة
العلية ذات الحاجب التي تشبه الخنافس ، إلى تلك الموجهة إلى أصحاب
الزئوس الصغيرة الوضيعة . كل هؤلاء سواء بالنسبة لهذا الكاتب » .
انه لمن السخرية أن مؤلف مثل هذه القصص لم يصبح مشهورا على
الاطلاق . غير أن هذه الجملة ، ككل الأحكام الصادقة عن أهداف
الكاتب ، لا توضح مجال كوبارد فحسب ، بل ونواحي قصوره
كذلك .

ويمكن للإنسان أن يتتبع شعوره بالجربة حتى على نحو أحسن
في تفضيله للكيف ، أو كما تعني الكلمة بالنسبة للرسم ، في
تفضيله للهندسة . وكان هذا يعنى عمليا بالنسبة لكوبارد أنه كلما
دخل شخص مطعما أو عربة سكة حديدية فانه ينبغي أن يكون هناك
شخص أو شيء يلاحظه ، حتى وإن حول هذا الشخص عن اهتماماته
المخاضة ، فربما زار المستشفى حيث تختصر طبيته ، أو السجون

حيث يفترض ابنه الوحيد الاعداء ، ولكنه اذا كان لديه شيء من كوبارد فانه لا يستطيع أبدا أن يقاوم اهتماما مؤقتا برجل عجوز ذى ولع بالشراب . ذلك صحيح تماما ، وفي حدود تجربة كل انسان ، فبعض الضعف العصبى يسوقنا الى أشياء سارة غير مرتبطة بالموضوع حتى عندما نتوقع ما نعرف تماما أنه نهاية العالم بالنسبة لنا .

ويعنى هذا من الناحية الفنية أننا لكى نكتب قصة تشبه أحسن ما كتب كوبارد فعلينا أن نحمل معنا كراسة ، وندون تفاصيل كل لحظة اهتمام وسرور ، كمينظر بيت ريفى من الخارج ، أو تأثيرات الضوء ، أو الاضطرابات التى تخلفها الشخصيات العابرة بلغتها الواقعية . ثم علينا أن ندخل هذه الملاحظات فى نسيج أية قصة يتصادف أن نكتبها ، وذلك لتتجه كل فقرة لتكون عملا فنيا كاملا مثل الفقرة التى اقتبسها من « مطاردة الأوزة المتوحشة » .

والأمر كما قال ويتمان وهو يلاحظ شجرة الكافور الحية فى لويزيانا : « أعرف أننى لم أكن لأستطيع أن أفعل ذلك » . لكننى أعتقد أن هذه هى الطريقة التى كتبت بها قصص كوبارد العظيمة المبكرة . فى هذه القصص يتحول سطح القصة دائما بحدة . لمحات المناظر الريفية ، واختطاف الحديد عن طريق الشنيع ، وأسماء القرى والناس الغريبة ، ولافتات الدكاكين الدالة على الجهل ، وحتى الملاحظات المدونة فى دفتر الزوار فى الخانات الريفية . وأنا على يقين من أن كوبارد سجل بالفعل شيئا شبيها بملاحظات دفتر الزوار حيث « سجل الرضا البالغ من قسم الروافع فى سكة حديد لندن وكذا وكذا » ، وحيث شكر رجال شرطة بلاستور قائلا « ليس بالكرم الضئيل أن ترضى واحدا وثلاثين شرطيا . ونحن على يقين من أنه لا يوجد مكان معد أكثر راحة لتنزل فيه من « غامبل داون دك » . وأشعر شعورا مؤكدا أنه كان قد رأى أشياء مثل لافتة كنيسة مكتوب عليها « مور الذى يعقد الزواج ، هنا يتم التعميد » ، ومثل لافتة الحداد

المكتوب عليها « آخر غلاء للمطبخ » . انه ، كما تقول كلمات هاري الحلوة « كان رجلا اعتاد أن يلاحظ مثل هذه الأشياء » . وهذا يساعدنى حتى على تذكر قرية أيرلندية يعلن فيها الجزار المسمى « كلوة » عن نفسه قائلا « محل كلوة للحوم » ، وهى مسألة كانت ستسعد كوبرارد أسبوعا ، وكانت ستظهر حتما فى قصة من قصصه . ومن المؤكد أن الريف كذلك ، حين يرى فى لحظة حية مفاجئة كما يرى من ملاحظات فى دفتر رسام ، من اللحظات التى كان يلتقطها ويحفظ بها فى جملة أو اثنتين مثل : « انزعج بعينه من الغصافير انزلق عبر السماء مع حركة السحابة المستمرة » ، أو مثل صورة الأغنام تساق الى الحوض : « كان صوت كل الأقدام الراكضة مثل الرخة العابرة » . وحين ضغطت فى بعضها كغليق جامد وهى تعدو لم يمكن تمييز أى شئ سوى أذان الأغنام السود ترقص كاللوح الساكن فى نهر مندفع من اللبن » .

لكن على الرغم من أن كوبرارد ربما اعتقد أنه كاتب كل أنواع المجالات ، وبكل طريقة ، كان هناك نوع واحد من القصص كتبه مرة كما لو كان فى قبضة ضغط داخلى ، وهى القصص التى يشكل موضوعها أسرار امرأة ما . ومن الواضح أن بعض التجارب الشخصية كانت مسئولة عن الطريقة التى عاد بها كوبرارد الى الموضوع مرة بعد أخرى . وقد استعاد ، حتى فى قصصه الأخيرة الكثيرة الثرثرة ، كثيرا من تفوقه عندما كان يعالجها من جديد .

تحتوى المجموعة المبكرة المسماة « آدم وحواء واقترصنى » (١٩٢١) على قصة « دسكى روث » ، وهى واحدة من أجمل وأكثر قصصه تميزا . وهى تصف رجلا يمشى كثيرا على رجلبيه ، وربما كان هو كوبرارد نفسه ، يأتى الى خان فى كوتسولدز حيث يقابل ساقية جذابة ، وبعد بعض التردد توافق على أن تجبى الى حجرة فى ذلك المساء . لكنها عندما تأتى تجهش بالبكاء . وبدلا من أن يغار لها يقضى

الزجل المشاء الوقت مخففا عنها بعض أحزانها التي لم يعرفها مطلقا .
وعندما يبارح الخان في الصباح تمتحه ابتسامة مشعة ، وهذا يحيره
ايضا .

لو أن سومرست موم روى هذه القصة فان ابتسامة المرأة لم
تكن لتتركنا في شك مما يقصده . كانت ستعنى ما تعنيه الأغنية
القديمة :

ذلك الذي لا يفعل عندما يمكن أن يفعل

لا يفعل عندما يريد أن يفعل .

لكن هذا بطبيعة الحال ليس ما يعنيه كوبارد على الإطلاق .
لقد كان مولما أساسا بأسرار النساء . أن هذا هو موضوع معظم
قصصه العظيمة . وأتصور أن الانسان من الممكن أن يتبع أقوله
باقتصاره على القصص التي يرد فيها ذلك . يرد هذا في « ربابة
السمالك » (١٩٢٩) ، التي ربما كانت الطف كتب كوبارد ، في
أشكال عدة . فقصّة « فتاة الוותركريس » ، وهي قصة رائعة
بضاهي في روعتها أحسن قصص تشيكوف ، تصف كيف أن ماري
ماكديويل تمر بقصة حب مع فرانك أوبدان ، وكيف تجده ، تدريجيا ،
باردا . ويولد لها طفل ويموت ، وذلك غير معروف لفرانك الذي
يخطط ليتزوج فتاة تدعى اليزابيث تملك بعض الثروة . « بدأ هذا
حسبه تفكير ماري خيانة لطفلها . ذلك الجسم الصغير المدفون
تحت خلية النحل في الحديقة . ولا يغير من حالة الفتاة الملتهبة كون
فرانك لا يعلم . لقد كانت خيانة » .

ويوجد ، مرة أخرى ، الشعور العنيف فحسب ؛ لأن ماري
احتفظت بميلاد الطفل سيرا عن فرانك ، ولأنها تستطيع أن تتلقى
الكبريت على اليزابيث ، وتشوه مظهرها الى الأبد .

وعندما توضع كلماتها في جمل يتكون من ذلك الكمال الكيفي في إنتاج كوبارد ، في بضع تعبيرات محطمة تخدم في تمييز ماري عن كل امرأة عاطفية . نحن هنا نعيدون عن قلوبير ، وموباسان ، وحسان العربية . وحتى علامات الترقيم تبدو مقصودة ، كما لو كان كوبارد قد اخترعها ليصف ثقل تنفس امرأة مطاردة في بيت ريفي انجليزى . « كان هو الذى جعلنى أما . لكنه هو نفسه لم يكن رجلا على الإطلاق . استغل الفرصة . كانت دناة . أحب المسيحية » . وإذا لم يكن هذا من مجموعة جذاذات صحفية لكوبارد فانه ينبغي أن يكون كذلك ؛ اذ انه يحمل ربح التوثيق المطلق . ونهاية القصة موثقة بنفس الدرجة . يصل فرانك في وقت إطلاق سراح ماري من السجن قاصدا أن يلحق بها الضرر ، كما ألحقت الضرر باليزابيث . لكن علمه بأنه كان أبا يغيره كما يغير ماري . وسرها لم يعد بعد سرها الخاص . وتزول كراهيتها لفرانك .

وموضوع قصة « المساوم » وهى قصة أكثر شهرة ، هو نفس الموضوع . والفتاة فى هذه القصة . وهى تملك بعض الثروة الخاصة ، تحت المساوم ، ولكنها تخجل من أن تشير الى ذلك وتخفيه . لذا فانها ترغب أمها التى لا توافق عليه ، أن تقوم بدور المحاطبة . وينتهى المساوم ، وقد عرف عقلية المرأة العجوز التجارية ، الى أن ابنتها صفقة رديئة ، ويتزوج بدلا منها فتاة غبية لا تملك فلسا . تلمح فى كلتا القصتين اهتمام كوبارد البالغ بالمال . لكنها لمحة فقط ؛ لأن المال يوضع فى مكانه الملائم - كجزء من ضرورة الحياة . لكن المال الذى كان عرضيا فحسب فى القصص الأخرى يتدخل فى قصة « العشيق الصغرة » ، وهى قصة فاتنة ، مع افراط فيما وصفته بالفعل على أنه « كيف » . تصف القصة كيف أن امرأة طائشة ، مع زوج مخلض طويل التحمل ، تكتشف أن خادماتها القبيحة تقرأ الرسائل التى تتسلمها من عشيقها . وبالتدريج تأخذ فى احتقار العشيق ، واحتقار خيانتها التى كانت

جذابة بالنسبة اليها . هذا اذا كنت قد فهمت القصة فهذا سليما .
 أساسا بسبب الغموض الذى يحيط بها . لكن فرانسيسكا ليست
 غنية فحسب ، وانما يبدو انها تشارك كوبرارد فى سروره البالغ
 بالشئ الخارج عن الموضوع وغير المتوقع ، لدرجة أنه حتى القارئ
 الحريص يبدأ فى تسيان العدد الذى بدأ به . فبينما هى وجونريل
 الطائشة والفتاة المستقيمة يناقش معنى الحياة توضع حدود
 الحصان فى حظيرة قريبة ، ويناقش الحداد والحدوى الخيل بتوسع
 مفرط :

« ماذا كنت تقول يا أركى ؟

وسأل الحدوى : أتقول ياتيد ؟ أتقول ؟ ماذا كنت أقول ؟

لا أستطيع أن أخبرك يا أركى . الرب الجبار وحده يمكن أن
 يفعل ذلك . لكنه كان شيئا متعلقا بذلك الحصان على ما اعتقد » .

يوجد عند تلك النقطة اغراء قوى لدى القارئ لكى يسأل
 ماذا كان كوبرارد يقول . لكن الموقف الذى يعبر عن كوبرارد طبق
 الأصل هو ما فى « مطاردة الأوزة المتوحشة » التى اقتبست منها
 بالفعل الوصف الرائع للريفيرا الايطالية . فى هذه القصة يقرر
 مارتين بيميش ، وهو رجل له دخل موروث يبلغ ستمائة أو سبعمائة
 جنيه فى السنة (لاحظ الطريقة الغوية التى يلقى بها المبلغ القاء) ،
 أن يفصل عن زوجته فترة غير محدودة . كان هذا حلما لبيمش
 من سنوات عدة على ما يبدو ، وربما كان حلم أزواج آخرين كذلك .
 لكن بيميش منحوظ ؛ اذ يملك « ستمائة أو سبعمائة فى السنة »
 وما يتبع ذلك . ولم تنجح التجربة تماما . « وقد استفاد من المناسبة
 فائدة متواضعة منتهجا بنجاحاته ، كم كان ذلك سهلا ، ومسترجعا
 لكل ما أراد أن يسترجع . لأنه لم تكن لديه فكرة واضحة عن
 المكان الذى يذهب اليه ، الا أن يكون ذاهبا . ذاهبا . ذاهبا . » .

لذلك انتهى به المطاف في المتحف البريطاني يدرس الآثار . وفي الوقت الذي كان قد تعب فيه هو من ذلك كانت زوجته قد ذهبت الى الريفييرا تدرس شيئا آخر مختلفا عن الآثار فيما يبدو . وهذا كثير جدا بالنسبة له . ويتبعها . وبعد بضعة أيام توافق على أن تعود معه ، ويقرر هو بنبل أن يتجاهل مسألة الرجل الآخر ، اذا كان هناك رجل آخر . لكنهما عندما يصلان الى ديجون يكتشف اعتقاده في أنها اخترعت الرجل الآخر لتجعله يركع فحسب . وتتركه زوجته كلية ، والى الأبد .

انها قصة جميلة وصحيحة بالنسبة لمعظمنا . فغموض أثنائي هو جوهر جمالها . حين تفتقد تصبح مغرية من جديد ، وحين يعثر عليها تصبح مملة . ولكنها عندما ينتهك غموضها فتهرب تصبح مرة أخرى كالي الجمال الذي في العالم . كل الجمال في العالم ، ومن أجل ستمائة أو سبعمائة جنيه حقية في السنة .

في قصة « حقل الخردل » (١٩٢٦) تبدو مشكلة المال أبعد حتى من أن يسيطر عليها . تصف القصة التي اختيرت عنوانا للمجموعة ، وهي واحدة من روائع كويارد ، امرأتين ريفيتين فقيرتين تقع كلتاهما في حب حارس غابة صيد ماجن . وبعد سنوات ، عندما تعظم الحياة كليتهما تعلن كل واحدة منهما الحقيقة للأخرى . لكن هذا الاعلان لا يعنى بعد شيئا بالنسبة لهما . وتزفر احدهما قائلة في كلمات فيها حدة صراخ ماري ماكداول من على ظهر السفينة : « رب : المهد واللحد هما كل ما هنالك بالنسبة لنا » . لكن قصة « أوليف وكاميل » تعالج الموضوع بطريقة مرضية أكثر من هذا بكثير . عاشت هاتان الفتاتان معا لسنوات ، قانعتين على ما يبدو بصحبة بعضهما البعض . حتى اذا ما بدت أوليف تشرب مع المستأنى برزت الحقيقة ، وهي أنه خلال علاقتهما كلها كان الرجال الذي ظننهم أوليف طلابها في الحقيقة . عشاقا لكاميل .

والفتاتان ، كعائلة ييمش فى « مطاردة الأوزة المتوحشة » فى ظروف مريحة . ويقال فى بدء القصة « كان لدى أوليف من المال ما تفعل به ما تحب - بتواضع ، على حين لاشئ لدى كاميللا سوى جدتها » . والجدة ، منفصلة عنها ، تموت بالاستسقاء « وتترك لها ثروة » . وأخشى أن أصعد هنا زفرة عميقة على تلك الثروة . انها أسوأ حتى من ثروة ييمش « ستمائة أو سبعمائة فى السنة » ، وتفصلها عوالم كاملة عن المال القليل الذى يغرى المساوم وفرانك أوبيدان . ويأتى الى الذهن بقوة متزايدة البيت القائل ان « وجهه وانفه مضغوطان على واجهة زجاجية لكان حلوى » . ولعل القارىء يغتفر حتى وصفى غير المهذب له بأنه « عقدة الدخل بدون عمل » .

المعالجة هنا أكثر عفوية . انها قصة لطيفة . ولكن ينبغي أن أضع يدي على صفحة بعد صفحة جنح فيها جنون كوبارد بالكيف ، وذهب بالهندسة الى الجحيم . وأنا أعلم أنه سخر بها فى القصص المبكرة . ولكن الاستطرادات كانت مسلية لتبرير هذه السخرية بما فيه الكفاية . أما فى أوليف وكاميللا فقد وصلت السخرية حدا زائدا عن اللازم . تبدأ القصة بمناقشة للانتحار ، وتقص علينا قصة « طباخ فى ليمينجتون ابتلع زجاجا مسحوقا مع البوريخ ، أرتالا ، وأرتالا ، وأرتالا ، ولم يؤثر فيه ذلك شيئا » . ثم تستمر مع منظر فى عزبة سكة حديدية عندما تنفجر زجاجة من ماء الصودا وتبلل أوليف . وكان عليها أن تبذل ملابسها ، وتترك بطبيعة الحال . « الكورسيه » وراءها - استطراد غير حىي يتطور الى نتيجة غير حنية .

« أعلنت كاميللا فى قوة أن الشابة الفرنسية التى كانت قد سافرت معها فى الصباح لابد أنها سرقته » .

وقالت أوليف : لماذا ؟

— حسسنا ، لماذا يسرق الناس الأشياء ؟ • كان هناك ربح
منطق صاف فى سؤال كامبلا ، ولكن أوليف كانت مستخفة •

وتعجبت : كورسيه !!

وقالت أوليف : أعرف رجلا أصم سرق مرة سماعة أذن •

لا أشك فى أن خريجا من خريجي الجامعة سيكتب يوما
ما رسالة عن كوبارد توضح أن فقدان كورسيه أوليف رمز لفقدان
عفتها الذى أوشك أن يقع • ولن تكون هناك صعوبة لديه فى تفسير
ابتلاع الطباخ للزجاج المجروش ، وسرقة الأصم لسماعة الأذن •
ولكننى أجد نفسى باحثا على كل حال عن قلم رصاص ناعم جدا ،
لا لأننى ، علم الله ، أريد أن أمحو الشيء الذى يسرنى جدا فى كوبارد ،
الشيء الطارئ والاتفاقي ، الناس الشاذين فى حجرة الطعام عندما
يدخل البطل ، الضجة والشعور بالعالم الحقيقي الجميل فى الخارج
الذى يصف فيه القس نفسه على أنه « مور الذى يعقد الزواج » ،
ودكان تاجر الحداثد على أنه « آخر غلاء للمطبخ » • ولكن لأن كل
الشخصيات مبهمة ومستبدل بها كوبارد نفسه ، ولأن الاجساس
الرائع بالحرية ، الذى نفذ حينما فى كتلة ضرورات الحياة القاتمة
وخمرها ، بدأ يخرج عن نطاق السيطرة ، وبدأ الخبز اليومى
الضرورى تهب ريحه فى فطير مجنح رقيق • وحين تكون دائما
مستريجا مع منطق الظروف ، ومع قوة الأشياء التى يخبرنا الشاعر
الأسباني أنها يمكن أن تفعل أكثر مما يفعل هرقل نفسه ، حين
تكون كذلك فانت رومانتيكى متعمق ، وأكثر من هذا ، رومانتيكى
صاحب دخل مستقل • أوليف وكامبلا فتاتان رائعتان ، لكننى أتمنى
أن يشفى عليهما انسان بعض الثقل • انهما محتاجتان احتياجا
شديدا الى وظيفة فى مكتب تجعلهما هادئتين فيما بين التاسعة
صباحا والخامسة بعد الظهر • التاسعة والخامسة بالنسبة للنسوة

غير المتزوجات ، والسابعة والثانية عشرة ، تتخللها اجازة ، بالنسبة
للأخريات . هذه الساعات ، التي لابد أن تعطيتها النسوة لضرورات
الحياة ، هي الوقت الذي يود الانسان أن يملاهم في قصص كثيرة
لطيفة عند كوبارد .

خذ مثلاً قصة « باب خروج الطوارئ » (١٩٣٥) . هي
قصة فتاة غنية (طبيعية) ، تجد نفسها حاملاً من رجل ايطالى
لا تنجذب اليه (طبعاً) ، فتهاجر الى كندا (وأي مكان أحسن ؟)
وتتخذ مسكناً مع ضابط حربي اسمه ماكنايير ولا تتزوجه (لماذا
تتزوجه) ؟ . وتقول : « لقد كانت لنا نية لأن نفعل ذلك في بعض
الأحيان ، ولكننا أخذنا نؤجله ونؤجله حتى بدا في النهاية أن
السألة لا تستحق . ومنذ عام أو نحوه افترقنا ، الى النهاية (هكذا
فحسب) . وعادت اليزابيث الى إنجلترا مع ابنها البالغ من العمر
عشر سنوات ، وأقامت في بيت أمها وعمتها ، اللتين اعتقدتا أنها
متزوجة من ماكنايير . ووقعت في حب رسام اسمه فيكاري فاينز
يعيش في كوخ ، لعله ليس بعيد من الكوخ الذي عاش فيه كوبارد
المتحور . وقبل أن يمكن لاليزابيث أن تتزوج من فيكاري لابد ،
ومعذرة ، أن نتخلص من الزوج الذي ليس زوجاً . ولكن ابنها في
النهاية يكره فكرة زواجها مرة أخرى الى درجة تحس معها أنه من
المحتمل أن تعود الى ماكنايير الذي يفترض أنه ميت ، والذي أتى
الى إنجلترا لبحث عنها .

واضح أن كوبارد منجذب الى المرأة ومعجب بالحرية الكاملة
في سلوكها ، ومعجب حتى بضيقتها عندما يبدو فيكاري فاينز خجلاً
من دخول حجرة نومها . لكنه يبدو أنه لم يخطر له مطلقاً أن ما هو
معجب به حقاً ، من وجهة نظر القارئ المتشكك ، هو الدخل الكبير
جداً ، أو أن القارئ ربما سأل نفسه كيف كانت ستسلك اليزابيث
لو أن دخلها كان نصف ما كان عليه ، أو حتى كيف كانت ستسلك

لو أنها فحسب كانت مستحيلة مسئولية كسب عيشها ، أو ، وهذا افتراض متطرف ، كيف كانت ستتسلك لو كان عليها أن تساعد أبا مفعدا ؟ - ان الحرية وضرورات الحياة ، وهما القطبان اللذان يجب أن نعيش بينهما نحن معشر الفنانين ، يقتربان جدا من القطبين القديمين الغنى والفقر اللذين نعرفهما في رومانس العصر الفيكتوري . أن يكون بينهما رابط هذا شيء لا ينكره عاقل ، أما أن يكونا متحدين فتلك فكرة ترفضها التجربة ، يبدأ الانسان بمبلغ من المال موازنا السلوك بالمال ، ويوصل الى نتائج من مثل : يستطيع الانسان بخصمائه جنيه أن يكون له طفل غير شرعى ، ويستطيع بألف جنيه أن يكون عاشقا في الريفيرا ، وبألف وخمسمائة جنيه زوجات متعددا ، وبألفين خالصين زوجات متعددا ، وقصة حب مع هندية أمريكية .

يا لله ! يا لها من فرصة ذهبية .

كانت لضعفنا وقاء من ذئاب تقدم العمر .

كان سكاوين بلنت على حق : لكن الذئاب : في القصيدة على الأقل ، ذئاب حقيقية ، وليست « عينات » غالية على شكل حيوانات متوحشة بحجم الحيوانات الحية من دكان دمي : ومن أجل كل ثروته ، وكل قصص حبه ، وضع بلنت نفسه في سجن أيرلندي حقيقى .

هذه هي إحدى مشكلات الأدب في فترة ما بعد الحرب الأولى . وهى مشكلة خاصة بكوبارد ، مع أنها تصبح واضحة فحسب عندما لا يكون قادرا على أن ينفذ فيها كل عبقريته . وعند هذه النقطة أبدا متسائلا عما إذا كان الموضوع المفضل لدى كوبارد ليس مناسباً أكثر ما يكون للملهة ، أو حتى للمهزلة ؟ وعما إذا كان نوع الحرية الشخصية الذى يهفو اليه حرية حقيقية على الاطلاق ، وليس مجرد

قال جديدي من الجبر الطبيعي القديم الذي يضع أنف الإنسان على حجر المسن ، ولا يعترف أبدا بإمكان رفعها مرة أخرى . وبما أن كويارد ، مثل لورنس ، رجل الشعب فقد عرف حجر المسن . وعندما يصف أهل طبيقته ، من أمثال فرانك أو بيدان والمساوم ، كلا يحلم بفتاة لطيفة وبعض المال ، تعطيه الحرية الشخصية التي حققها هو نفسه ادراكا جديدا لامكانيات حياتهم . ولكنه عندما يحول ذلك الى ناس من الطبقات الغنية فإن ذلك يتجه الى أن يصبح رومانتيكية المال والجاه . ولم يكن هذا حقيقة بالنسبة للورنس ؛ فقد كان الرجل رومانتيكيا مستعرا على أى حال . وأجد نفسى أقرأ القصص الأخيرة له التي يصور فيها نفسه كرجل عطوف ، أو حارس غابسة صيد ، أو واحد من « النور » أو حصان فحل ، أو نور الشمس جاء الى الأرض لينقذ النسوة الغنيات من خيبة الأمل الجنسية ، أجد نفسى أقرأها كما أقرأ القصص الخرافية ، والأساطير ، والنثر الشعري . قد تكون أى شيء على ظهر الأرض إلا أن تكون تمثيل الحياة والمصير الإنسانيين . لكن التفكير فى كويارد على أنه رب أو حارس غابة صيد يجعلنى أضحك فحسب . وأتصوره جالسا على سور ، بعد أن قدمنى الى فتاة لطيفة كان لها قصة حب بائسة مع شاعر مجذذ ، وأسمعه يقول مشيرا الى مناقشة سابقة لنا « وتظن أننى لست منصفًا للشعر الحديث » .

فى هذه التطورات تصبح أعظم محاسن كويارد ، بحق ، أخطاء . او تستمر فكرته الغريبة عن أسرار المرأة ، وغموضها ، والأشياء التي تغرى الرجال ، ولكن الغموض يبدو متطلبا تدريجيا لسبب أكبر وأكبر . ليساعده على الأسلوب الذي اعتاد عليه ، حتى لتصبح أغبى ربات البيوت وأكثرهن عامية أكثرهن جاذبية ؛ ويصبح الكيف ، وهو هنا حشر القصة بتفاصيل رائعة لكنها غير متصلة كثيرا بالموضوع ، أشد ازعاجا ، ويبدو كويارد كأنه لا يقدم رقصة خليعة ، وانما ينغمس فى شيء من الاستبداد العصبى . ان

الحرية وضرورات الحياة ليستا فكرتين مجردتين ، ولكنهما قطبان مختلفان للحالة الانسانية • والتركيز الشديد على واحدة يمكن أن ينتج فحسب شكلا غير انساني فى الأخرى •

وسأدهش لو لم تنتج الحياة فى الدول الشيوعية ، التى انجذب اليها كوبارد انجذابا شديدا ، نوعا جديدا من الشذوذ الشخصى ، نوعا من السلوك الغريب الذى يصور بطريقة كاريكاتيرية مجرد سلوك الرجال والنساء فى بعض البلاد التى هم فيها أحرار ، نظريا على الأقل •

١٠ رومانتيكية العنف

أرنيست همنجواى واسحاق بابل أعظم قصاصى الحرب العالمية الأولى . وربما كان فى ربط بابل بالحرب الأوروبية ، مع أن ارتباطاته أساسا كانت بالحرب الأهلية الروسية ، قليل من عدم الدقة ، ولكن الحربين والرجل ينتميان معا بوضوح الى شئ واحد . وللرجلين معا ما يمكن فحسب أن أسميه برومانتيكية العنف . وذلك واضح عند همنجواى بما فيه الكفاية . ولم يحدث أبدا أن أخطأ فاحتفل « بالرحمة والعطف والسلام والحب » . والفضيلة الوحيدة التى يجعلها هي الشجاعة العضوية . وحين نقرأ الملاحم النثرية الأيرلندية والأيسلاندية لابد أن نكون على استعداد لتبجيل الشجاعة العضوية أيضا ، فهى مثل الصبر والعمل حالة ضرورية للوجود . ولكن مجتمعنا قد حددنا الى القدر الذى نتجه فيه الى التسليم بها لرجال الشرطة والملاحين . ولا توجد حتى فى وقت الحرب بين الجنود حميا خاصة بالنسبة للمحارب الفائق الشجاعة . انه ليس أكثر من شخص من المحتمل جدا أن يسبب لزملائه بعض الصعوبات .

هذا هو ما أسميه بالرومانتيكية . وبابل يشترك فيها مع همنجواى . يستطيع الانسان فحسب أن يفترض أن الرومانتيكية

تذهب عندهما الى ابعاد أعمق من مجرد وجود نفسيهما بالصدفة
شجاعين أو في حالة خجل في الحرب الحديثة ، وإن ذلك يضرب
حتمًا يجذوره في تجارب المعاناة في الطفولة أو المراهقة . والانسان
الذى اكتسب سمعة الجبن في الطفولة ، وأثبت شجاعة خاصة في
أخريات الحياة يكون ميالا بالطبيعة الى اعطاء أهمية لذلك أكثر
مما يفعل بقيتنا .

ونحن لا نعرف ماذا كانت تجربة همنجواي ، لكن من السهل
بما فيه الكفاية أن نتخيل أن بابل لابد وأن يكون قد ارتبط بالمعاناة
والإهانة كأى طفل يهودى عبقري في مجتمع نصف بربرى مدتنا
لغته بالكلمة التى تستعملها للتعبير عن القسوة مع اليهود : ولو أن
اسحاق بابل لم يتخيل نفسه كثيرا على أنه الثائر جامل البندقية
لكان ضحيا غريبا . ومع ذلك فهذا الخيال يتناقض مع شيء عميق
جدا في الشخصية اليهودية وهو الإحساس الغريزي بأن المساك
ممتاز والسلطة حسنة ولكن الكتب تفوقها من بعض النواحي . وإذا
تقليد يفضل الفكر على الشيء والكلمة على الفعل .

وهذا هو السبب فى أن اليهودى عندما يفجر يفجر بشكل
كامل ؛ لأنه تجتمع فيه شخصية مزدوجة للمجرم والخائن . وتستمد
رومانتيكية العنف عند بابل حداثتها من الصراع الموجود في نفسه بين
المثقف اليهودى ورئيس الإدارة السوفيتي . وقد استطاع أن يعيش
مع هذا الصراع عن طريق جعل العنف رومانتيكيا .

من أشهر أعمال بابل « الفرسان الحمر » (١٩٢٦) ، وهى
مجموعة قصص أثرت في تأثيرا عميقا جدا عندما ظهرت فى اللغة
الانجليزية . وهى ليست أكثر أعماله دلالة عليه ، كما اننى لا أقول
إنها أحسن أعماله ، و « حكايات الاوديسا » التى ظهرت سنة ١٩٢٤
أكثر دلالة منها على جوهر بابل ، وأكثر من هذا . وذاك القصص

المتفرقة التي كتبها قبل أن يقتله أتباع ستالين في مفتتح الحرب العالمية الثانية .

ويوجد في قصصه المبكر بالفعل شيء من الطريقة الشكلية العالية الموجودة في القصص المتأخر والتي تشبه طريقة همنجواي شيئا كبيرا . وبما أن أحدهما لا يمكن أن يكون قد تأثر بالآخر فلا بد أن تتبع أسلوب كل منهما في منبع مشترك هو فلوير قطعا . وحين نأخذ في الحسبان تأثير فلوير على القصة القصيرة الحديثة لا يكون كثيرا أن نقول أنه ينبغي أن يعد حقا بين القصص . والصلة غير العادية التي أرساها بين الموضوع والأسلوب تكاد تكون غير ممكنة في الرواية ، ولكننا نرى في القصة القصيرة مرة بعد مرة كيف تخدم في تحديد القالب ، وارساء البداية والنهاية ، واذكان الحدة التي هي ضرورية جدا في القصة ولكنها مخرجة تماما في الرواية حيث ينبغي أن يكون لكل شيء سمة ، من أسلوب الحياة العادية .

نرى في قصص بابل المبكرة الحاجة الشخصية التي أملت هذه القصص على نحو أكثر وضوحا . ونرى مع ذلك عنصرا ضئيلا من التزييف علينا أن نصححه ، اللهم إلا إذا كنا على استعداد للوقوع في نفس الخطأ الذي وقع فيه ليونيل تريلنج في مقدمته اللطيفة لهذه القصص بعد أن اقتبس السيد تريلنج عبارة هازلت القائلة بأننا « نميل بالطبيعة الى تصوير ما هو قوى وفخور ووحش » أجاب قائلا « أننا بالاحرى نميل الى تصوير ما هو حقيقي » . ولا أميل ميلا شديدا ، خارج نطاق الملحمة النثرية ، الى ما هو قوى وفخور ووحش ، ولكنني اذا كنت أعتمد في فكرتي عن الحقيقة على قطاع الطرق في الاوديسا عند بابل فأنا اذن في ورطة سيئة حقا .

وقطاع الطرق عند بابل أقل شيئا بالحقيقة كثيرا من قطاع طرق تشيكاغو عند همنجواي ؛ لأن الآخرين شوهدوا في مرحلة ثالثة على الأقل من خلال وسيلة هي الأفلام أو المجلات « البوليسية

الحقيقية » (كارداز وطفل بروكلين ذو الوجه الأصفر والصوت الناعم الذى قتل ببطء ، وبحب ، بطعنات سكين متقنة السرعة) . هذا بينما قطاع الطرق عند بابل لم يوجدوا مطلقا خارج الخيال الجامع لصبي يهودى رقيق مثقف طورد فى الشوارع مثل كلب عجوز ، وكان ذهنه مليئا بقراضنة زاهى الألوان . خذ مثلا زواج أخت قاطع الطرق المصور بطريقة فلوير الزاهية فى « سلامبو » :

« أدى كل شيء بالغ النبل من بضائعنا المهربة ، كل شيء اشتهرت به الأرض من جانب الى آخر ، أدى وظيفته المدهشة المتقطعة فى تلك الليلة ذات النجوم العميقة الزرقة . وأداف الخمر المجلوبة من تلك الأماكن المعدات ، وجعلت الأرجل تضعف فى لذة ، ودوخت الأذهان ، وحركت تجشؤات فرقت جبهة كاصوات النفير تدعو الى المعركة . وقد حمل الطباخ الزنجى ، الذى قد قسم قبل ذلك بثلاثة أيام ، دون أن يرى فى الجمارك ، جرارا يجر من الخمر الجمائكى ، وخمرا رقيقا من ماديرا ، وسجاير من مزارع بيربوت مورجان ، وبرتقلا من ضواحي اورشليم . . . وهنا أبدى أصدقاء الملك ماذا يعنى الدم الأزرق ، وماذا تعنى فروسية حى مولدافانكا التى لم تكن قد انتهت بعد . وطرحوا على الصواني الفضية بحركات اليد الرصينة التى لا توصف عملات ذهبية ، وخواتم ، وحبات يا قوت منظومة » .

وأقول جادا : بهل هذا هو ما يسميه السيد تريلنج « حقيقى » ؟ بحركات اليد الرصينة التى لا توصف » ؟ . ان قطاع الطرق هؤلاء مأخوذون مباشرة من أوبرا المتسول ! انظر كيف يكتب بينى كريك قاطع الطريق الى الرجل التعس الذى يطلب منه مالا ليحميه :

« الى السامى المقام روفين ابن جوزيف ! كن عطوفا وضع يوم السبت تحت الميزاب . . الخ . . وإذا رفضت كما رفضت آخر مرة فأعلم أن خيبة أمل كبرى تنتظرك فى حياتك الخاصة » مع

الاحترامات من البنتزيون كريك الذي تعرفه » . هل يعتقد أي إنسان ان مجلة جادة مثل مجلة « المخبر الحقيقي » يمكن أن تطبع حتى مثل هذه المادة على انها « حقيقية » ؟ . على أنه يوجد أدل من هذا بكثير . عندما يقتل أحد أفراد عصابة بنى موظفا يهوديا بريئا أثناء قطع الطريق في بنى لا يدفن الضحية على طريقة قطاع طرق هوليوود فحسب ولكنه يدفن القاتل بجواره في موكب على نفس المستوى من الفخامة ، ثم يلقي خطابا سينازيا فوق القبرين .

« هناك اناس يعرفون كيف يشربون الفودكا ، وهناك اناس لا يعرفون كيف يشربون الفودكا ولكنهم يشربونها على كل حال . والمجموعة الأولى ، كما ترون ، تحصل على كفايتها من الفرح والحزن والمجموعة الثانية تتألم لكل هؤلاء الذين يشربون الفودكا دون أن يعرفوا كيف . لذا سيداتي أنسائي سادتي ، بعد أن صلينا على جوزيفنا المسكين أطلب اليكم أن تشيعوا شخصا غير معروف لديكم الى مقبره الأخير ولكنه ميت فعلا . هذا الشخص هو سافلي بتسيين » .

والآن فان أي قارئ لهذه القطعة ربما التمس له عذرا لاعتقاده أن المؤلف الأصلي هو دامون راينون . لكن دامون راينون أيضا ربما كان واقعا ؟ . وينبغي أن انعت هذا بأنه ظرف يهودي في أحسن حالاته ، وانعت ايكي بابل بأنه كذاب ذو عبقرية ضخمة . لكن أرجوكم سيداتي أنسائي سادتي لا تدعوا مصطلحاتنا تختلط . مهما تكن هذه فانها ليست واقعية . وهذا بالطبع ليس كل شيء بالنسبة « لحكايات الاوديسا » فهناك قصص السلب الجماعي لسنة ١٩٠٥ . ومع أنني أشعر شعورا أكيدا أن بابل ، وهو الرومانتيكي ، قد لعب بها فانها قريبة جدا مما نعرف جميعا عن حقيقة التفرة العنصرية لدرجة أنها لا تؤثر في

والذى يعنينى من هذه القصص شئ أكثر أهمية من مجرد تسميتها رومانتيكية أو واقعية . أنه حقيقة شخصية المؤلف . ففيها توجد شخصيتان : شخصية اليهودى المثقف وشخصية الضابط السوفيتى . وبينما يقول أحدهما شيئا يقول الآخر عكسه غالبا . ولست متأكدا على الإطلاق أيهما الذى أتعامل معه ، هل هو أيك بابل أم الرفيق بابل ؟ . ان قصة « نهاية القديس هيباتينوس » قصة طبق الأصل لروسيا بعد الثورة وكذلك قصة « كنت على ثقة أكثر من اللازم يا كابتن » ، وكذلك ، وتكاد تكون الى درجة الكاريكاتيرية ، قصة « الخط واللون » وهى مقابلة بين المثالى الغامض كبرنسكى وبين سيد التعبير الدقيق والمسدس ليوترتسكى . اننى لا أختلف مع الفكرة ، اذا كانت هناك فكرة ، ولا مع التعبير . اننى أسأل فحسب عن درجة الأهمية التى ينبغى أن أعلقها على ذلك . هل هذا تعبير عن وجهة نظر فى الحياة الانسانية أو أنها فقط حالة كالتى تعترينا جميعا فى بعض الأحيان ؟ اننى مبلىل الذهن .

ولست مبلىل الذهن فحسب ولكنى منزعج أيضا من قصة « مع الرجل العجوز ماخو » . فى هذه القصة يغتصب ستة من الجنود الروسين فتاة يهودية بالتتابع . وكان من الممكن أن يغتصبها سابع لولا أن الاغتصاب كان قد نظم بحسب علو الرتبة . وأدرك ايكين ، السابع فى الترتيب ، أن الذى يغتصبها قبله بطل شيوعى معروف بأنه مريض بمرض تناسلى . لذلك ، وحتى لا يلتقط المرضى يفضل الانشغال بالتفكير فى ظلم لحقه ، ويأخذ فى شرحه للفتاة المسكينة التى انهكت وأعداها رفاقه .

عند هذه النقطة أريد أن أكون سوقيا فعلا . ان أتناول كراستى وقلمى فى غضب وأسأل ما هدفك ، يارفيق بابل ، ما هدفك ؟ هل تهدف الى أن هذه حادثة تراجيدية بسيطة ولا يمكن تفاديها ولا بد أن تحدث مع أبطال الثورة ، أم أنتى ألح تلميحا الى أن الشئ

كما . فى بعض الجيوش الرأسمالية ، هو خير مما تقابل به هذه الحالة ؟ . هل أتحدث فى بعض الجيوش الى الرفيق بلبل أم الى أليك بابل ؟ . ان بابل ، مثل همنجواي ، خشن بطريقة جهنمية الى حد أنه يجعلنى فى شك من سؤال بسيط تماما هو : هل ينبغي أن أعتبره كاتباً حقيقياً أم مجنوناً خطراً ؟

من الممكن أن يكون هذا بالطبع مجرد اخفاق فى التكنيك ، ولكنه يرد مرة بعد مرة . فالإنسان الذى اعتبره عميقاً يكتب قصص « كارل يانكل » و « فى البدرىوم » . لكن يظهر أنه فى قصة « السفينة البخارية كلاو - ويت » يبدو أنه يتوقع منى أن أعجب بسلوك الرفيق ماكييف الذى أعدم فى بطة ملاح القارب السكير الذى كان موكولا اليه احضار القمح الذى يحتاج اليه قطاع موسيكو بشدة . ويعطينى هذا نفس المتعة البالغة التى أجربها عندما يصف الرفيق شو بحماس كيف أن الرفيق لينين طبق الحضور فى المواعيد بالضبط على نظار المحطات بقتل المتأخرين فى الحال . وقد عانيت من نظار المحطات على عكس الرفاق شو ولينين ، وأظن أننى أعرف ما يمكن أن يحدث فى وقت الحرب نتيجة للمواصلات الرديئة . ولكننى مازلت أشعر بأن هناك طرقاً أخرى لضبط مواعيد القطارات أحسن من قتل نظار المحطات . والحق أنه لولا أن نظام السكة الحديدية الروسى أجود بكثير من نظام السكك الحديدية الأوروبية لأصبح قتل نظار المحطات عديم التأثير تماماً مثل جلد الساحرات الذى فعله أحد شخصيات ترجنيف عندما أبت عربته الضخمة أن تدور . أنه ليس شيئاً شريفاً فحسب . أنه شئ غبى كذلك .

وما يتضح من هذه القصص الذكية هو انطباع عن طفل يهودى ميليل الذهن وجذاب وغير عادى . وأنا أكثر رضاً عن القصص المتأخرة التى هى صراحة أكثر يهودية بكثير ، مثل القصة التى تصف كيف يصادر الشيوعيون نعشاً يوفى لـ « لىبكان » بينت

للمعجائز ، بجوار المقبرة كسبا مريحا • لكننى ، مرة أخرى ، لا أفكر
فى تشيكوف أو موباسان وإنما فى دامون رانيون عندما أقرأ خطاب
حارس المقبرة يريدون للمعجائز الذين فقدوا وسيلتهم الوحيدة
لكسب العيش :

« هناك أناس يعيشون عيشة أسوأ منكم • وهناك آلاف فوق
آلاف يعيشون عيشة أسوأ من الناس الذين يعيشون أسوأ منكم •
انك تزرع الكدر يا أرى ليب وستجنى الثمر غازات فى بطنك •
انكم ستكونون جميعا رجلا ميتين اذا تخليت عنكم • وستموتون
اذا ذهبت فى طريقى وذهبت فى طريقكم • ستموت يا أرى ليب • •
وأنت يا ميناراندلس • لكن أخبرونى قبل أن تموتوا لأننى مهتم
بالجواب : لدينا بالصدفة قوة سوفييتية أم ليس لدينا ؟ اذا لم
يكن لدينا ، وكنت على خطأ ، أذن فخذونى الى السيد برون فى
ركن دى ريباس ويكاتبر ننسكايأ حيث عملت صانع صدار طيلة
حياتى » •

هذا ليس « قوة وفخار ووحشية » أو أى شئ من هذا القبيل •
انه مزاح يهودى خالص • ويتمتع بابل بقدرته الخاصة ككذاب
عبقري • ويتنبى على الانسان أن يتذكر هذا حين يقترب من مجموعة
قصص مثل مجموعة « الفرسان الحمر » • والسيد تريلنج لا يريد
على أن يهز كتفيه أمام احتجاجات الجنرال بودينى الذى اعتبر ذلك •
على حق أو على غير حق ، طعنا فى جنوده • ولا أقول بأن الفظائع
لا تحدث (فقد شاهدت واحدة أو اثنتين) ، ولا أجادل فى أن
الأحوال لم تكن أكثر سوءا بكثير فى بلاد لم أرها مثل بولند
وفلسطين • وما أقوله هو أنه عندما يصف يهودى ذو خيال عنيف
مناظر العنف فينبغى أن يسأل الانسان نفسه هل هو يصف ما رأى
أو ما ظن أنه كان ينبغى أن يرى • وأنا متأكد من أن بابل لم يره على
الاطلاق بعض الأشياء التى وصفها • وتجاربى مع الجزويت واليهود

تجارب مرضية على نحو ما ، ولكننى قارىء لقصص مثيرة أدرك أن تجربتى ليست شيئا يعتمد عليه لأن كل الجزويت فى القصص المثيرة دساسون ولهم قصص حب مع نساء المجتمع الشريرات ، وكل اليهود أناس يشربون دماء أطفال النصارى • وبابل تجربة جديدة بالنسبة لى ، ففيه أجد وصفا للجزويت كتبه يهودى :

« نشأت الأضرار المصنوعة من العظم تحت أصابعنا ، وانزلت الایقونات الى الوسط وانفتحت الى الخارج كاشفة عن سمات تحت الأرض وعن مغارات متعففة • كان المعبد معبدا قديما وممتلئا بالأسرار • وقد رقدت فى حيطانه الضخمة طرقات مخفية وكوى وأبواب تتحرك جانبا دون صوت • يا قسيس يا أحمق ؛ أعلق صدارى أتباعك فوق مسامير على صليب المسيح ، وفى قدس الأقداس وجدنا صندوقا فيه قطع ذهبية ، وحقيبة من جلد مراكشى فيها أوراق مالية ، وحقائب تجار مجوهرات باريسين ممتلئة بخواتم من البلاتين » •

اننى أتمنى أن يكتب بعض الجزويت شيئا مماثلا عن معابد اليهود • وأعرف قسيسا يقوم بعرض جيد جدا فى حمله شهيره الشهرية المنتظمة لكنه ليس من الجزويت ، وليست لديه ربح السرور الأحمق التى يستعملها بابل • لكن هل من الضرورى أن نكون ساخرين حتى بالنسبة لهذا النوع من الأشياء هل يمكن أن يكون هناك قارئ تبلغ به الصراحة جدا لا يتساءل فيه عما إذا كانت الكنائس الجزويتية عند بابل أتت من تجربته أو من خياله ؟

لكننا اذا اتفقنا ، أنا والقارئ ، على مصدر الكنائس فماذا نقول عن الجو العائلى الروسى كما بدا ليهودى أوديسا ؟ • يقبض الأب ، الذى تحول الى خائن وانضم الى جيش الجنرال دينيكن ، يقبض على فصيلة شيوعية فيها ولداه :

« واخذونا جميعا سجناء لهذا السبب ، ووقعت عين أبى على
أخى تيودور وبدأ يسبه قائلا : « متوحش ، وغير أحمر ، ابن عاهر : »
وقائلا كل أنواع الأشياء الأخرى . ومضى يسبه حتى نزل الظلام ،
ومات تيودور .

نحن نعلم جميعا أنه كثيرا ما يقف الأب ضد الابن والأخ ضد
الأخ في الحرب الأهلية . وما من شك في أنه قد يقتل أحدهما الآخر
في بعض الأحيان (وقد عرفت بالفعل عندما كنت سجيناً أباً له ابن
من الحراس . وعندما كان الأب يخرج ليتمشى كان الابن يمشي
بجانبه خارج الأسلاك ويتمتم : أبى ، أمى تقول لك كيف حالك ؟
ويجيب الأب بمرارة : « اذهب عنى يا ابن البغى ! »)

لقد أفضيت عدد الزوجات اللاتي ضربهن أوواجهن حتى الموت في
كتابات ماكسيم جوركي ، ولكننى مازلت أقول بأن هذا التصوير
للحب الأبوى كان فريدا ، حتى ولو لم يوجد بتصوير الحب البنىوى
الذى تلا ذلك : لأن سيمون أخوا تيودور يقبض على الأب في الوقت
المناسب :

« لكن سيمون قبض على الأب ، وهذا حسن . وبدأ يجلده .
وقد صف كل الرجال المخاربين في الفناء كما تقضى تقاليد الجيش .
ثم سكب سيمون الماء على ذقت الأب وسأله :
« هل أنت على ما يرام فى يدي يا أبى ؟
وقال الأب : لا ، لست على ما يرام .

ثم قال سيمون : وتيو ، هل كان على ما يرام فى يديك عندما
قتلته ؟

وقال الأب : لا ، لقد كانت ظروف تيو عسيرة .

ثم سأل سيمون الأب : وهل ظننت يا أبى أن الظروف ستكون
عسيرة بالنسبة لك ؟

وقال الأب : لا ، لم أظن أن الظروف ستكون عسيرة بالنسبة لي .
ثم تحول سيمون إلينا جميعا وقال : والذي أظنه أنا هو أنني
لو وقعت في قبضة صبيانة فسأقطع أريا . . . والآن سنجهز عليك
يا أبى . . .

ولا أظن أننا ينبغي أن نلوم الجنرال بوديني كثيرا إذا كان
هناك نقص في التمرس الفني ! لأنه لم يعد أن ذلك حسنة بالنسبة
للجيش . . . وأعرف ضباطا كثيرين إيرلنديين وإنجليزا وأمريكانا
كانوا مشبعون نفس الشعور . . . ولم أقتبس هذا الأكبر من عنصر
التزييف عند بابل . . . فرأى أشياء تحجز الخيال أكثر مما رأى
معظمنا . . . وعلى كل فقد كان يعالج مشكلة عاطفية لا يمكن أن يحكم
عليها بالمستويات الجرفية للجنرال بوديني والسيد تريلنج . . .
ونستطيع أن نقدر هذه المشكلة في القصة التي تحكى كيف أن
القصاص أغضب رفاقه حيث ركب في المعركة بمبتدئين غير مجهزين
حتى يتأكد من أن دم شخص لا يقع عليه . . . ونستطيع أن نقدرها
حتى على نحو أحسن في قصة مثل قصته « موت دلجوشوف » .
وفيها يجد القصاص في أثناء الانسحاب رجلا يعمى من جرح قاتل
ويرجوه أن ينقله قبل أن يعذبه العدو فيجفل من المسؤولية الخطيرة .
وكنتيجة لهذا يكاد هو نفسه يقتل بيد أحد أعز أصدقائه الذي يقول
له بعد أن يقتل الرجل الجريح : أنت يا ابن الزنى الفاجر لديك
من العطف على رفاقك ما لدى القط على الفار .

هنا قطعاً يتكلم المثالي اليهودي . . . وليست القصص التي يمجدها
فيها بابل العنف العضوى مزيفة وملتوية كلها . لا يوجد شيء زائف
في قصة « موت دلجوشوف » ، ولا في قصة لطيفة أخرى تسمى
« انتقام برشتشيبش » . . . في هذه القصة يذهب صبي قوقازي ،
كان أبواه قد قتلوا بيد البيض ، من بيت إلى بيت يجمع ممتلكات

العائلة التي سرقها بعض الجيران عديمي المشاعر ويقتل حائزها .
وبعدئذ ، وعلى رأس ثلاثة أيام ، يشعل النار في بيته ويركب
منطلقا . من الممكن أن تكون هذه الحادثة ببساطة حادثة في ملحمة
نثرية أيرلندية أو أيسلندية تؤثر فينا كما تؤثر فينا الأحداث الرهيبة
في تلك الملاحم دون أن تأخذ من شعورنا بالإنسانية العامة التي
لشترك فيها مع مؤلفيها .

لكنه ليس لدى مثل هذا الشعور بالنسبة للقصة الأخرى
التي اقتبسناها . فمهما يكن من إجذاب يهودي مثقف إلى العنف
فدعني أقول أن الأب اليهودي الذي جلد ابنه حتى الموت لا يلقي
ترحيبا متحمسا من المجتمع ، والابن الذي جلد أباه حتى الموت قد
يفاضل حتى ينفي من التحفظ ، في المجتمعات التي أعرفها على الأقل .
وأحسن أن القصة حرفية ومزيفة بنفس الطريقة التي أحسن بها أن
وصفت قطاع الطريق في « الأوديسا » وكنائس الجزويت أيضا حرفية
ومزيفة . إن بابل أنكر أسلافه في ذلك التحسن لعنف القوقاز ،
والبابل أعظم تأثيرا عندنا عندما يتسلطون أسلافه ويكتب عن
الصراع الذي يجده في نفسه عندما يخلط بين الثقافتين الشيعية
والإنسانية ، ويظهرهما لنا في حالة تقابل .

« كانت أشياء مبعثرة في فوضى : مذكرات للإعلام وضمائم
من شعر شاعر يهودي صورنا لينين ومورنيدس ترقدان جنباً إلى
جنب . الحديد المحبوك لجمجمة لينين بجانب التحرير القائم لصور
مامونيدس . خصلة من شعر امرأة ترقد على كتاب . قرارات المؤتمر
السادس للحزب وهوامش النشرات الشيوعية كانت تزدهم بأبيات
معوجة من الشعر العبري القديم . وانهمرت فوق في شح وضيق
صفحات من نشيد الانشاد ، وذخيرة مسدس » .

ويستطيع الإنسان أن يدرس هذا الصراع بصورة أحسن في
قصة لطيفة مثل قصة « رئيس الفرقة ترونوف » حيث إن البناء

الشكلي يكشف عن ذلك بصفة خاصة . وتحكى القصة من حيث الترتيب الزمني كيف كان ترونوف يقتل سجناءه . وكيف أنه عنف القصاص لأنه لم يطع الأوامر . وتأتى فرقة طائرات أمريكية تحوم فوق الروس ، ويقرر ترونوف ورفاقه محاولة طردهم بينما تهرب الفرقة . ويقتل ترونوف ، وتقام له جنازة بطل وشعائر قوقازية حادة . بينما يضيغ القصاص فى الحى اليهودى ، كأنما يبحث عن راحة لعقله المشتت ، ليجد اليهود هناك يتشاجرون حول نقاط عتيقة فى الديانة .

« كانت طائفة منهم ، اليهود الارثوذكس ، تمجد تعاليم اداسيا حاخام بلز » ولهذا كان يهاجم الهاسيديم ذوو العقيدة المعتدلة من أتباع جورا حاخام جوسياتين . كان اليهود يتناقشون حول التفسير الصوتى ذاكرين فى مناقشاتهم اليجا وجون فيلنا . وتوزيع الهاسيديم »

وفى مكان يضع فيه أحد النور حدوات للخيول يهاجم أحد جماعة القوقاز اليهودى لأنه ضرب البطل ترونوف فى ذلك الصباح ، وهى قصة نعلم فعلا أنها مزيفة ، ولكن النزاع بين البطل الميت واليهودى الحى يصبح اسطوريا . انها قصة جميلة ، تعبر بطريق هجazy وبشكل مؤثر عن مأساة شاب يهودى هجر قومه ومشاجراتهم الدينية المجنونة أملا فى مستقبل أفضل للانسانية ، ولكن القوقاز المتوحشين قطاع الرقاب الذين يعجب بهم سوف لا يقبلونه أبدا .

ويمكن أن تحكى عن طريق القصص المباشر والترتيب الزمني كما لخصتها ، ويمكن أن تحكى عن طريق الارتداد بدءا من منظر الجنازة المتوحش الى موت ترونوف، ثم الانتهاء بتناقض المشاجرات اليهودية . وبسلا من هذا ، ولأن بابل يريد أن يتتبع خطه تفكيره الخاص المضطرب ، تبدأ بالجنازة ، وتمضى الى النقاش بين الفرق اليهودية ، وتنتهى بالشجار حول قتل السجناء وموت ترونوف البطولى . وبهذه

الطريقة الفظة فحسب أمكن أن يعبر بابل دون خطابة دعائية عن
إيمانه الأخير بتروثوقه والفكرة البطولية .

وأظن أن هناك كثيرا من بنى كريك عند بابل ، ويبدو أيضا
أنه كان يعتقد في معظم الأحيان « أن العاطفة تحكم العالم » . وعلى
هذا فإن قصص « الفرسان الحمر » تحتوى على شعر أكثر مما تحتوى
على قصص . وربما كان هذا هو جانب الضعف فيها بحسب ظني .
أن العاطفة لا يمكن أن تحكم عالم القصص . أنها تترك أشياء كثيرة
جدا بدون شرح .

وأنا الآن أفضل القصص المتأخرة مثل قصة الاوديسا التي
اقتبسها بالفعل من « نهاية بيت العجائز » . وتقديم لنا هذه أيضا
التناقض بين الشيوعيين واليهود . لكن فيها مرحا خبيثا يجعلنى
أتساءل عما إذا كان بابل نفسه لم يبدأ يشك في امتياز الشيوعيين .
أنها أيضا تترك أشياء كثيرة بدون شرح .

لكننا بابل قد بدأ يدرك أن التحالف بين اليهودى الذى ذهب
الى المعركة بمسدس غير معشوق والرفيق بابل الذى تسبل ليصفه
المذابح والاعتصاب كان يقترب من نهايته ، وأن الرفيق ستالين الذى
أعجب بنثره الهادف سوف يتعامل معه ومع نوعه بمسدسات
محشوة .

١١ فتاة عند باب السجن

ان أدب النهضة الأيرلندية أدب خاص بالرجال . وأنصور
 شيء نفسه فيما يخص أدب كل النهضة . ويكاد هؤلاء الرجال
 يكونوا بالضرورة رجال عمل في أثواب رجال فكر ، أو رجال
 في أثواب رجال عمل . وفي مثل تلك المقامات الطائشة ، من
 ح وطن متأخر أدبا لا يريد ، لا بد أن يترك النساء في البيوت ،
 علي الأكثر يسمح لهن فحسب بإحضار الطعام إلى أبواب السجن ،
 الفجار قذيفة طائفة من الممكن أن يصيبهن بضرر أكثر كثيرا
 ما يمكن أن يصيب الرجال . ويمكن أن يعتمد الرجل قليلا علي
 جتمع ويعيش مستريحا ، لكن النساء ينتمين إلى المجتمع ، وفي
 جتمع يكون العناد الروحي أعظم تأثيرا . وقد كانت الليدي
 بحوري جزءا بالطبع من الحركة التي يستحيل أن يفكر فيها
 ونها . لكنه من الصعب أيضا أن يفكر فيها علي أنها امرأة نموذجية .
 عتقد أن بيتس هو الذي روى كيف أنها عندما هددها شخص من
 طنين بالاعتقال هيأت له فرصة كاملة . وروي آخر كيف أنه
 لما أخلت مدافع الثان والبلاك شوارع أو كونيل من الناس وقفت
 سيده العجوز وحدها في الشارع ، وهزت قبضتيها وصاحت :

ليحي المتمردون ! • وأذكر أنا شخصيا كيف أنه عندما كانت تنفجر قنبلة في منطققتها كانت تجمع نفسها وتقول : « انها فحسب زوبعة أخرى في فنتجان » •

لذلك فان الأيرلندى الذى يقرأ قصص ماري لافن يكون فى حيرة بالفعل أكثر مما يكون الأجنبى ، وتختفى بالفعل عن النظر ثورته القريية المريية من خلال عينيها • لقد كتبت قصة واحدة فقط عنها هى « الابن الوطنى » ، وهذا أكثر من كاف من وجهة النظر الوطنية • وهى تصف شابين أحدهما ثائر والثانى « ابن أمه » ، يعجب بالثورة من بعيد بالرغم من احتقار أمه لها • وعندما يحاول الثوري أن يهرب من أعدائه يحاول « ابن أمه » إيواؤه ، ولكن كل ما يحدث هو أنه تجرحه الأسلاك الشائكة ، ويعود برقة الى سلطة « ماما » ، والبوليس المحلى • والظاهر أن الثورة تهدف الى القضاء على تسلط الامومة الأيرلندى ، وهو نمط يبدو أن الأنسة لافين تكرمه • وربما اعتبرت الثورة فاشلة لأن تسلط الأمومة مستمر • وربما كانت وجهة النظر هذه تسوية بحتة ، فقد يقدم الرجل ، كما تكشف القصة ؛ لأنه يعتقد أن « ابن أمه » نمط احسن بكثير من الثائر مونجون • وربما تشعر أنه يتميل الى العطف على أى انسان واقع تحت تأثير أمه اذا سولت له نفسه أن يعتدى عليه فى المستقبل

لكن الأيرلندى ، هنا على الأقل ، يقف على أرض معهودة ، أرض أوفلاهيرتى وأريكسى • وهو يتلقى صدمة حقيقية فحسب عندما يتحول الى القصص الأخرى • ذلك لأنه ، مع أن الأسماء والتفاصيل والحوار تبدو كلها دقيقة لاشية فيها ، يبدو له أنه يقرأ ترجيف أو ليسكوف لأول مرة ؛ من حيث أنه يقع تحت ضغط عدم الخبرة المادية بالجو كله ، بالمقاييس ، والملابس ، والعملية ، وأسماء الأسلاف • فاولا هناك الثراء الحسى ، وبخاصة فيما يتعلق بحاسة

الشم : « كانت هناك متعة غريبة أيضا في الرائحة الطينية للملابس الأطفال وقمصان توم المستعملة . وحتى الرائحة التي كانت تغلب معدتها وهي فتاة كانت لها روعة دافئة وغريبة بالنسبة لها الآن . وفي المساء ، عندما كانت تعلق الفوط بجوار النار لتجف ، ويتصاعد البخار منها ، كانت تقفل عينيها وتأخذ نفسا عميقا . وتشعر بالأمن والضمان والراحة » . وحتى كلمة « الفوط » في قصة أيرلندية ليست أكثر غرابة من الاحساس بتلك السطور في قصة « زوجة المفتش » . ومن المؤكد أنه عندما يقرأ الانسان القصص الروسي لا يوجد شيء أكثر تفريعا ، من جهة علم النفس ، من القطعة التالية من قصة « أم الراهبة » :

« ان لدى النساء مسالك غريبة من العفة الضاربة في أنفسهن ، مهما طالت فترة زواجهن ، أو مهما أحبين حبسا حارا . لذلك فان انتصارا غريبا كان يحل في قلوب معظم النسوة عندما كن يسمعن بأن فتاة شابة دخلت الدير . وكن يشعرون بعداء مؤقت نحو أزواجهن في أثناء النهار عندما يتحركن في البيت ، ونحو الأشياء التي تخصهن ، مناضدهن ومقاعدهن . نعم حقيقة ، نحو أطباقهم ومنشقات أطباقهم » .

وأفكر في عزيزتي الليدى جريجورى ، والنهاية الجبارة لقصة « باب السجن » ، كما أفكر فيما كتب آخر امبراطور روسى في مفكرته عندما سمع بالثورة قائلا : « أحداث لطيفة » ، وأسائل نفسى عما اذا كان معظم النساء يشعرون هكذا حقيقة . لكننى عندئذ أتذكر كذلك فتاة « دير العطية البحرى » التي أتت باب السجن الحقيقى . ومعها الكمك المخبوز حديثا فى حقيبتها المعلقة فى ذراعها . والتي تنسوق فيها . ومع أن هذا من الناحية العملية قد وضع خارج الأدب الأيرلندى الحديث فاننى أتساءل عما اذا لم يكن هذا حقا . ما شعرت به تماما . ويبدو كما لو أن بعدا جديدا أضيف الى الأدب الأيرلندى

ومعه ملاحظة تقول « راجع أوفلاهيرتى . ل . » ، وانظر أيضا لافين .
م . » . ويبدو أن الرجوع الى لافين . م . كذلك يثير ، بشكل أكثر
حدة ، المشكلات التى كان يفكر فيها الانسان قبل بطريقة الرجال
فحسب .

لقد حددت قصائد ييتس ومسرحياته المبكرة الطريقة التى
ينبغي أن يسلكها الأدب الأيرلندى ، لكن جورج مور مهد الطريق
لنوع مختلف تماما من الأدب ، وذلك فى كتابين بدا لى مرة أنه
لا تأثير لهما فى الحقيقة . وقد أثبتنا الآن ، مع أننى لا أقطع بذلك ،
وتأثيرا كئناثر كتب ييتس . « فالحقل غير المحروث » مجموعة من
القصص القصيرة ، على غرار « صورأدبية لرجل رياضى » لترجنيف ،
قصدت بها مجلة جزويتية أن تقدم بعض المستويات الأدبية للكتاب
الأيرلنديين الشبان . وتبدأ القصص بصور صغيرة بسيطة للحياة
الريفية بلا هدف أخلاقى معين . لكن مور حين يتجه بحرارة الى
الهدف يصبح مشتتلا ، بشكل متزايد ، بطريقة الجدل التى مثلت
لعنته ككاتب . وتتحول القصص بالتدريج الى تشهير بأيرلندا
وبالكاثوليكية الأيرلندية . الشىء الذى كان غير ملائم لمجلة جزويتية .
والكتاب الثانى « البحيرة » ، رواية عن قسيس شاب حنبلى يطرد
ناظرة مدرسته اللعوب من وظيفتها ، ويدرك فقط عندما تهاجر أنه
تصرف بوحى من الغيرة ، وأنه هو نفسه كان يحبها فى الحقيقة .
وفى النهاية الرائعة يترك ملابسه الكهنوتية بجانب البحيرة ليوعم
الناس بالانتحار ويسبح بعيدا ، جريا وراء المدرسة ، وجريا وراء
طبيعته الحقيقية . إنه موضوع رائع عولج بطريقة متصلة ولحوخ .
وقد كان من الممكن أن يجعل مور منه عملا رائعا قبل ذلك بعشر
سنوات ، عندما كان فى مرحلة الطفيلية . لكنها ليست الطريقة ،
وانما هى الفقرات القليلة الأخيرة ، تلك التى تقدم فى شكل أخير
مشكلة القصص الأيرلندى . وما تقرر فى « الحقل غير المحروث »

ثبت نهائيا فى « أهل دبلن » لجويس و « بذور الربيع » لأوفلاهيرتى .
لقد جعل مور القصة القصيرة الأيرلندية حقيقة رائعة . لكن أين
القصص التى تلت « البحيرة » ، والتى طورت نموذجها الأصلي
وتجاوزته ؟ ان أغلب الروايات الأيرلندية مازال تتجه الى الانتهاء
كانتهاء البحيرة نفسها ، تنتهى بالبطل يغادر البلاد بأسرع ما يمكن .
والرواية الأيرلندية الوحيدة التى يمكن أن تقارن بالبحيرة ، فى
امتيازها ، وهى « عتبة الهدوء » لدانيال كوركرى ، تنتهى بالبطل
تدخل الدير ، وهى نفس الخاتمة منظورا إليها من خلال حجاب
الاستسلام . وليس هناك تطور يقارن بتطور القصة القصيرة ،
تطور يتيح للنقاد حتى مجرد الحديث عن الرواية الأيرلندية .
والسبب واضح . ليس هناك مكان فى الحياة الأيرلندية للتأسيس
أو للمدرس . لامتقيل لهم الا الهجرة ، كما هو الحال عند مور .
أو التسليم كما هو الحال عند كوركى . يصف بيدار أودونيل
فى قصته التى تعجبني جدا ، زوجة تاجر فى الحى تساعد القائد
المحلى الشاب للحركة التعاونية سرا فى حرية ضد مصالح الكهنوت
والتجارة ، ولكنها مع ذلك تبقى مع زوجها التعس . وقد ناقشت
أودونيل فى أنه كان ينبغي عليها أن تهرب مع قائد الحركة التعاونية .
ورد أودونيل ، وهو على حق تماما فيما أتصور ، بأنها لم تكن لتفعل
هذا . قلت ، وأنا على حق أيضا فيما أرجو ، انه لم يكن من المهم
عندئذ ماذا كانت ستفعل فى الحياة الحقيقية . وأخذنا منطق
الرواية ، ولم نسيء أحدا فيما أظن فهم وجهة نظر الآخر ، وأدركنا
معا أن ما كنت أريده كان نسخة أخرى من البحيرة . كنت مهتما
بشخصيته كفردين حتى ولو فقدتهما الجماعة ، وكان هو ، وهو
الروائى الأكثر أصالة ، مهتما بالجماعة ، ولم يستطع أن يتخذ
القرار الذى كان سيحرمها من النوع الذى يعجب به من الرجال
والنساء . وفضل أن تبقى الحياة سرا .

ان القصة القصيرة يمكن أن تعالج الحياة التي تبقى سرا .
وتستطيع أن تكتب عددا من القصص عن أبطال مور تتجاهل فيها
تماما ما اذا لم يكن من واجب الأب أوليفر جوجارتى ، نحو نفسه
ونحو المجتمع ، أن يهتدى الى فتاة لطيفة ، ويذهب ليعيش معها فى
الاثم فى برمنجهام . ولأن الآباء « الجوز جارتين » رجال على نبل
وامتياز عظمين فانك تستطيع أن تكتب عنهم بجمال حقيقى .
ولكنك لا تستطيع أن تحكى قصة الأب جوجارتى كاملة ، وهى
مهمة بالنسبة للروائى ، دون أن تسأل : هل كانت تستحق ؟ . وفى
اللحظة التى يسأل فيها هذا السؤال لابد أن يجاب عليه .

اذا كنت أضغط كثيرا على هذا الموضوع فلأننى أعتقد، فحسب،
أنه ، فى هذا المكان أو قريبا منه ، ينبغي أن يوجد لدينا تعريف
عملى للرواية كقالب فنى . تعريف يكون مفيدا لى كما يكون مفيدا
للآخرين . واذا سألت نفسى عما اذا كانت سلسلة من الروايات
مثل رواية « غرباء واخوة » لسى . بى . سنو ممكنة فى أيرلندا
فأننى أستطيع أن أجيب ، فحسب ، بأننى لا أعتقد ذلك ولو للحظة .
لماذا ؟ لأن الصبية والبنات لم يكونوا يستطيعون أن يجتمعوا حول
جورج باسانت فى كوخ ، فى عطلة نهاية الأسبوع ، أو تكون لهم
قصص ، أو يتناقشوا فى السياسة علنا . هذا هو السبب جزئيا
بالطبع ، وجزئيا فحسب ؛ لأن هذه مجرد ظروف ، والظروف واحدة
غالبا فى معظم الجماعات الحديثة ، وهى تعبر عن نفسها فحسب
بطرق مختلفة . والصعوبة الحقيقية كما أراها هى أن راوى هذه
القصص ، وهو سنو نفسه ، بطريقة جزئية ، مع أنه ينتقل المؤسسات
ووجهات النظر الانجليزية ، ما يزال راضيا جدا عن الأشياء كما
هى ، وعما يعتبر أنه نجاحه الخاص . ولذلك فإن هذا يمثل أخيرا
ما يعتبره هو ومعظم قرائه نظرة عادية الى المجتمع . ان جورج باسانت
الطّف شخصيات سنو ، وهو رجل عظيم مصور عظيمة ، يخفق
لا المتقاليد ، ولا للغرور الانجليزى الريفى ، ولا لى شىء معقول .

آخر . انه يخفق لعيب بسيط يرى واضحا في نفسه . وراوى سنو يعلم ما العيب . ويستطيع أن يعزله عن كل الأحداث الممكنة التى قد تكون سببته . ولم يكن سنو الأيرلندى . ليستطيع قط . أن يعزل ضعف باسانت . والسبب فى ذلك ، جزئيا ، أن الضغط على باسانت فى هذه الحالة سيكون كثيفا للدرجة يستحيل معها فصله عن الضعف الذى يسببه المجتمع . لكن السبب الأهم حتى من هذا هو أن الراوى لم يكن ليعتبر نفسه قط ممثلا وجهة نظر عادية . انه كان سيدرك ، على العكس من ذلك ، كما أدرك بيتس ، انه يدين بمركزه لكونه كان دائما على شئ من الغرابة ، وكان سيجلب الى ضعف باسانت بمقدار انجذابه الى قوته .

لكن هذه الحجة حجة رجل الى حد كبير جدا ، ولا يمكن للمرأة أن تصور نفسها كاريكاتيريا كما يفعل الرجل . وهى إذا فعلت ذلك فستدفع الثمن . ان هذا عائق النسبة للمرأة الأيرلندية . لكن أفكار المرأة عن النجاح والإخفاق ليس من الضرورى ، من ناحية أخرى ، أن تكون هى نفس أفكار الرجل . فالرجل ليس فى حاجة الى أن يعتبر نفسه مخفقا اذا أخفق مع النساء ، ولكن المرأة ، دون استثناء تقريبا ، تعتبر نفسها كذلك اذا أخفقت مع الرجل . والانسان على وعى خلال قصص مارى لافن كلها بفرق معين فى القيم يوضح نفسه أخيرا فى وجهة نظر تكاد تكون فيكتورية بالنسبة للحب والزواج . وجهة نظر يفرى الانسان بتسميتها « موضة قديمة » ، هذا اذا لم تتسبب التسمية فى جعل وجهة نظر كثير من الكاتبات المحدثات الشهيرات تبدو قديمة . وتوجد حتى فى الحدث نغمة من الشعور الخاص بالرضا لاتبعده كثيرا عن شعور الراوى عند سنو ، ولكنها تنبع من منبع مختلف تماما . خذ مثالا تلك القصة الجميلة « الوضبة » ، وفيها تعود لالى كونزوى ، وهى انبثانة فاشلة ملوثة من عائلة ميسورة ، لتحضر جنازة أمها فتجد أنها ماتت وهى لم تزال تكرها ، وترفض أن تعترف بها فى وصيتها . لكن لالى هى الوحيدة

التي تعتقد أن الفاشلة إنما هي أمها ، وهي الوحيدة التي تهتم
 بخلاص روحها ، وتصر على إقامة جنازة في الحال من أجلها ، ونفق
 على ذلك من النقود القليلة التي تملكها . إن راعية شئون المنزل
 الملوث هي وحدها التي تستطيع الاحسان . وأنت تجد نفس القيم
 منعكسة في قصة « الزمن القديم » . وهي قصة ثلاث صديقات ،
 واحدة منهن لم تتزوج ، وظلت تحلم بمدى السرور الذي يمكن أن
 يحدث ، لو أن زوجها الآخرين تخليا عن الطريق ، وتركاهن يعشن
 معا كما عشن يوما ما . وعندما يموت زوج الثانية ، وتنهض هيلي
 العذراء العجوز معلنة مواساتها الغريبة للأرمل ، تقدم القصة منظرا
 رهيبا ، منظر الضعف ، بالنسبة لى على الأقل ، المشتمل على كل
 التأثير الموجود في قصة جميلة . ويستطيع الانسان أن يدرك مغزى
 القصة بسهولة كاذبة إذا ترجم القيم الى مصطلحات الرجال ؛
 الشخص الكسول ذو الطبيعة الخيالية الذي يجترى كثيرا حين
 يواسي أصدقاءه الناجحين في مصائبهم فيقلل من شأن سنوات
 العمل والانتصارات ، فيكون التعنيف أكثر هدوءا وأشد تحظيما .
 ومرة أخرى أقول إن نفس الاحساس بالقيم هو الذي يشرح القصة
 التي ينبغي أن اختارها الآن باعتبارها اللطف قصص مازى لافن ،
 وهي قصة « وعاء الرقيق » وهي قصة أختين تتزوج احدهما زواج
 منفعة ، وتتزوج الأخرى عن حب . ويشبه الزواج الحكيم نجاحا ،
 بينما يشبه زواج الحب أنه كارثة . وتضطر ليدى « الوعاء الرقيق »
 أن تستجدي من أختها الحامل الميسورة الحال ويتضح بلمسة
 سخرية رائعة أن بدليا ، المرأة القاسية ، ما تزال تستطيع أن تعتبر
 نفسها في العرف النسوى أنجح الاثنتين . ولكن في اللحظة التي
 تعلن فيها ليدى أنها حامل كذلك تنهار واجهة نجاح بدليا . وتظل
 ليدى الشخصية المسيطرة لأنها تحمل طفل انسان تحبه ، حتى مع
 الاملاق ، والتشرد ، والهجر ، من جانب زوج غير ناجح . ولن
 يستطيع بدليا مطلقا أن تفعل شيئا يغير من هذا الوضع . حسن

تماما أن تصف الآنسة لافن احساس المرأة المتزوجة بالانتصار عند سماعها أن فتاة شابة قد دخلت الدير ، لكننى أشعر شعورا قويا فى بعض المناسبات أن سرورها فى هذا الشأن يشبه سرور التلميذة التى تحصل صديقتها ومنافستها على جائزة القصة الفرنسية ، وتحصل هى على جائزة فى الهوكى بدلا من ذلك . وهى ليست متحررة أكثر من أى واحد فىنا من نقطة الضعف الأيرلندى للحساسية الدينية ، لكن هناك غلظة فى معالجتها للعزوبة لا أجدها عند أى كاتب أيرلندى آخر . وهى فى بعض الأحيان تقرن الدين الى الجنس كما فى قصة « الأحد يسبب الأحد » ، التى تضطر فيها فتاة صغيرة ريفية حامل الى الاستماع أسبوعا بعد أسبوع الى خزعبلات قسيس مختل العقل ، وكما فى قصة « نهار مخضل » ، وهى قصة قاسية كنت قد اخترتها على سبيل الخطأ لتمثل المؤلفة فى مختارات من القصة القصيرة الأيرلندية . فى هذه القصة يهتئ قسيس ابراشية ، وهذا مثال الأنانية ، نفسه بغبطة على أن تسبب فى موت زوج ابنة أخته الشاب ليحافظ على راحته الخاصة .

هذا الوضع المتخلف للقيم يعنى أن الآنسة لافن أقرب بكثير الى أن تكون روائية فى قصصها من أوفلاهيرتى وأوفولين وجويس . وطريقتها تدنو ، بشكل خطير أحيانا ، من طريقة الروائى . ولذلك فوائده بطبيعة الحال . ويوجد فى قصصها المتأخرة صدق وثبات تجعل من معظم أعمال الكتاب الأيرلندى أعمالا غير متميزة . انها ليست حياة الذهن الذى يقطع أحيانا بصيحات من المطبخ ، ولكنها حياة المطبخ ، الذى تحطمه فجأة صور ذهنية بالغة الحيوية ، حاولت المؤلفة أن تستولى عليها فى رعب ، قبل أن تبدأ صيحات المطبخ من جديد . والقصة الوحيدة التى ابتعدت فيها عمدا عن العالم العضوى هى الحكاية « زوجات الأمر » ، التى صورت أحداثها فى مدينة كبيرة لعلها دبلن أو لندن ، وبين تجار لعل أسماءهم أيرلندية أو انجليزية .

وتبدولى هذه القصة ، مع كل اشراقها ووضوحها ، شبح قصة
فحسب . هى حكاية من هنرى جيمس مجردة من الأعداد التى
تلتصق لخصائص جيمس الجنسية الغريبة . ان لديها اهتمام
الروائى بالمنطق ، منطق الزمن الماضى والزمن المستقبل ، أكثر
مما لديها ولع قصاص القصة القصيرة بالزمن الحاضر - ذلك الارتفاع
الذى يسلم منه بأن الماضى والحاضر واضحان بنفس الدرجة . وتبدأ
قصصها فى بعض الأحيان فى الماضى البعيد ، وفى بعض الأحيان
تعملها بعيدا الى المستقبل ، ونادرا ما يكون ذلك لأكثر من صفحة
أو اثنتين ، ولكن الضوء فى تلك المساحة يبدأ بتلاشى فعلا فى ضوء
الروائى الهادى - القاتم المسطح .

وهى تفتننى أكثر من أى كاتب أيرلندى آخر من أبناء جيلى ؛
لأن عملها يكشف ، أكثر من عمل أى كاتب منهم ، عن حقيقة هى
أنها لم تقل كل ما عندها . وبين قصص « حكايات من جسر بكنف »
(١٩٤٣) وقصص « الابن الوطنى » (١٩٥٦) تطورت قصصها
تطورا أبعد من أن يتعرف عليه . وقد أتت مع قوتها النامية تجربة
مزعجة كما فى قصة « الابن الأرملة » ، حيث جربت على نحو خطر
تجربة النهايات المحتملة ، وكما فى قصة « قصة ذات نموذج » ،
حيث جربت معاينة جمهورها على طريقة موليير فى « خواطر عن
قصر فرساي » .

ولن تكون أهم أعمالها ، كما أتخيل ، لا فى الرواية ولا فى
القصة القصيرة ، صافية وبسيطة ، فستعجز فى الأولى من جانب
المجتمع الأيرلندى ، مهما كان مستوى القيم التى تختار أن تحكم
عليه بها ، وستعجز فى الثانية ؛ لأنه لا يمكن لها فيها أن تعبر أبدا
عن منطق الروائى العاطفى الموجود عندها . وأعتقد أن انتصاراتها
الحقيقية ستكون فى قالب القصة الطويلة القصيرة التى كتبت فيها
ألف أعمالها حتى الآن . لكن أعمالها ستكون نوعا متميزا تماما

من القصة الطويلة القصيرة ، مختلفة عن « الوعاء الرقيق » قدر اختلاف « الوعاء الرقيق » عن القصص الطويلة القصيرة في « حكايات من جسر بكتف » ؛ حيث هي أكثر براحا وإيحائية وجمالا . ويبدو أن هناك في مجموعة القصص الممتازة ، التي تمثل قصة « الوعاء الرقيق » واحدة منها ، أن مادة روائية طويلة للحياة الريفية تركت جانبا ؛ لا لأن الآتية لافن كان ينقصها الوقت أو الحماس ، وإنما لأن ذلك كان سيثير السؤال الذي ناقشته من قبل حول قيمة أنواع الحياة التي تعاش بهذه الطريقة الخاصة ، التي ظلت مع ذلك تتابعها . ذلك لأنه سواء أكانت هذه حياة تستحق أن تعاش أم لا ، كما يمكن أن يعتبرها انسان حساس ، فإنها كانت ماتزال حياة تعاش ، وتعاش بقوة .

خاتمة

يتناول هذا الكتاب بصفة رئيسية كتابا من الماضي ، لقد حاولت أن أستخلص بضع نتائج عامة من تاريخ القصة القصيرة .
أى نوع من الفن هو ؟ والاتجاه الذى يمكن أن تأخذه . كان على أن أتجاهل تجربتى الخاصة فى تدريسها ؛ لأن ذلك يتطلب منهجنا مختلفا شخصيا ، ربما بدون تطبيق عام على الإطلاق .

عندما بدأت فى تدريس كتابة القصة لم أكن واثقا حتى من أنها يمكن أن تدرس . وسرعان ما أدركت أنه يمكن أن تدريس بنفس الدرجة التى يدرس بها الرسم كمهارة تماما . وأسلم بأننى يمكن أن أدرسه بطريقة تشبه طريقتى الخاصة فحسب ، لكننى أدركت ، مرة أخرى ، أن الضبط التكنيكى - الضاعد سرعان ما يضع نهاية للتقليد ، ولا يحس كاتب شاب بالثقة فى نفسه ، حتى يعمل بطريقة مختلفة عن طريقة مدرسه . وتحمل قصص تلاميذى ، التى أتذكرها كأحسن ما أتذكر ، مجرد شبه عام جائل بقصصهم ، وتحمل شبها قليلا بعضها ببعض . فى هذه المرحلة يعتمد تلاميذى على تجربتهم الخاصة التى هى ليست تجربتى .

وتعليم القصة القصيرة ، على ما أظن ، أسهل من تعليم الرواية ، وتعليم الدراما أسهل من تعليم كليهما . فبين القصة القصيرة

والدراما قدر مشترك ، هو أنه توجد موضوعات معينة تمثل موضوعات رديئة بالضرورة بالنسبة لهما ، ومن ثم فعلى الانسان أن يهتم بالموضوع أكثر مما يهتم بالمعالجة . والقصة ، كالمسرحية ، لابد أن يكون فيها عنصر التلاحم ، ولابد أن يسقط الموضوع الى قاع الذهن . والشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية ، والجو ليس كافيا أيضا لتكوينها ؛ لأن الجمهور يستغرق حينئذ في النوم . ولابد أن يكون لها حلت متلاحم . وعندما يسدل الستار لابد أن يتغير كل شيء . لابد أن يكون الحاحز الحديدي قد اعوج ، ولابد أن يرى معوجا .

قال د.وليم بتلر بيتس مرة لكاتب مسرحي شاب « ضع مسرحيتك أولا في القرن العاشر البيزنطي ، ثم في القرن الرابع عشر الفلورنسي ، ثم في أيرلندا الحديثة . وإذا بقيت شبيهة بالحقيقة بنفس المستوى فاكتبها » . ويبدو هذا مثل نسخة متباهية بعض الشيء مما قاله لي « إذا أردت أن تكتب مسرحية ، فاكتبها على ظهر بطاقة ، وسأجبرك عمدا إذا كان من الممكن أن نخرجها أم لا » . وذلك شيء لا يمكن أن يقوله روائي أكبر سننا لشاب بطبيعة الحال ؛ لأن تسنتين في المائة من الرواية عبارة عن معالجة . ماذا يمكن لأي كاتب رواية أن ينصح توماس هاردي بما يفصل في موضوع كميوتسيون « بعيدا عن الزحمة المجنونة » من أن ينسأه ؟ ان الرواية أعظم من الموضوع ، أو قل ان الرواية لها عديده من الموضوعات . للدرجة أن الروائي يمكنه أن يعبت حتى بالموضوع الرئيسي .

وهذا هو السبب في أنني أقضي أحيانا شهرا في التدريس أدفع طلبتي عن الكتابة ، وأقصرهم على تنقيح موضوعات مكتوبة من أربعة أسطر ، أو من خمسة إذا كانوا ثرثارين . وأي شيء يزيد على هذا ليس موضوعا بل معالجة . وحينما كتبوا عبارة « بتي مدرسة في مدرسة عليا » عمرها خمسة وثلاثون عاما ، وهي فنانة

موهوبة ، ومتزوجة منذ عشر سنوات من موظف ثقيل الظل فى لجنة الاشراف على الغابات . تقع فى حب شاب ممثل لهيئة تأمين « عندما كتبوا هذا عرفت أننى أواجه مشكلة منذ اللحظة التى وضعوا فيها القلم على الورق . كانت القصة قد كتبت فعلا فى أذهانهم ، ولم يكن قد بقى لى شىء سوى أن أسأل « هل مدرستكم العليا ضرورية ؟ » ، « هل غابتكم ضرورية ؟ » « هل هيئة تأمينكم ضرورية ؟ » . كانت القصة قد كتبت ، وكتبت على طريقة شخص معين ، فى زمن معين ، وكان المؤلف قد نسى الموضوع تسعة وتسعين مرة كل مائة مرة . ولست أحاول القول بأن الوصف الواقعى للشخصية والخلفية ليس ضروريا . وكما قلت عن أعمال همنجواى ، فإن أى فن واقعى هو زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية . لكن الأول يجب ألا يختفى بالنسبة للكاتب الشاب على الأقل : وهذا هو مغزى نصيحة ييتس « ضعها فى القرن العاشر البيزنطى » . ولأن معلوماتنا عن البيزنطية ناقصة فإن قليلين منا يستطيعون أن يفعلوا ذلك . لكننا نستطيع ، على الأقل ، أن نعزل موضوعنا ، ونعتبره شيئا قد يحدث خارج ونسبرج ، أو دبلن فى القرن العشرين .

وصحيح أن تشيكوف كتب قصصا لا يمكن تلخيصها فى بضعة سطور ، ولكن هذه هى الصخرة التى يتحطم عليها مقلدوه دائما ؛ لأنهم ينسون أنه كتب أيضا مئات القصص التى يمكن أن تلخص . والقالب العجيب الذى لا قالب له ، الذى اخترعه للقصة القصيرة والمسرحية ، إنما هو صنع رجل كان بحق أستاذا للقصة القصيرة التجارية ، وللقطات المسرحية التى تمثل فى صالة موسيقى . كتبت شخصية فى احدى القصص المتأخرة « أبعث اليك برطل من الشاي لارضاء حاجاتك العضوية » . غير أن الانبساط غير المفصح عنه فى هذا البيت ينبغى ألا يعمينا عن حقيقة هـى أنه فى الواقع بيت من ملاهى المرح الغليظ . يأخذ معناه فجأة .

وأنا على يقين من فائدة النصيحة التي أسديتها لطلبتى فى هذه النقطة ، وهى « أطلق سراح خيالك » . ولم أكن على يقين قط من فائدة نصيحهم بألا يبدأوا الكتابة حتى يكونوا قد سودوا أولا مسودتين أو ثلاثا . غير أن هذا قد يكون مجرد تحذير من نوع الخطأ الذى وقعت فيه أنا نفسى كثيرا . وأول سؤال كان على أن أسأله لنفسى بالنسبة للموضوع ، وذلك بعد أن حاولت أن أؤكد لها أولا أننى لست معالجا موضوعا روائيا على سبيل الخطأ ، هو « هل هذه قصة قصيرة أم قصة طويلة قصيرة ؟ » . هل يمكن أن تعالج فى منظر واحد سريع يجمع العرض والنمو ، أم أعزل العرض فى الفقرات القليلة الأولى ، وأسمح للنمو أن يحدث فى ثلاثة أو خمسة مناظر ؟ ، وإذا كانت قصة موت أب على سبيل المثال ، فهل ينبغى أن أبدأ بميلاد أكبر أبنائه أم بالموت الفعلى ؟ . وأنا أكره الدراما التى تستعمل العرض لأنها تذكرنى باستمرار بالخمسة أو العشر الدقائق التى لا تغتفر فى بدء مسرحية محكمة ، يعيد فيها الزوج المتفائل على الزوجة كيف أنهما الآن متزوجان منذ خمسة وعشرين عاما ، ولديهما أطفال أكبرهما قد أصبح مهندسا ، والثانى فى الجامعة ، وسيصبح طبيبا وهكذا . ان الدراما هى المسودة التى يعرض فيها الكاتب حقيقة قصته ، وينبغى أن تستعمل فى هذا الاتجاه فحسب . ينبغى أن يكون لها دائما التأثير الكهربائى الذى لها فى مسرحية اغريقية ، عندما يتوقف صوت الجوقة ، ونرى للتوضيح الخاص كما سمعناه من قبل تعميما شعريا . وينبغى أن يكون القارئ فى فن القصص على وعى بأن صوت القاص قد توقف . وإذا قررت أنه من الأحسن للنمو أن يعالج فى ثلاثة أو خمسة مناظر ، فأى المناظر أختار ؟ وبأى نظام أضعها ؟ اذ ان هذا سيقدر أين يقع الضوء بالضبط . والأحداث تنظم بطريقة تجعل القصة تعبر عن معنى ليس من الضرورى أنه جزء من القصة على الإطلاق . ويمكن فى الحقيقة ، باعادة بسيطة لترتيب المناظر ، أن تعنى شيئا مختلفا تماما .

لكن السبب الحقيقي فى النصيحة التى أسديتها لطلبتى كان يكمن فى أن الكاتب اذا كان موهوبا على الاطلاق ، أو لديه عبقرية أكثر مما لديه موهبة ، فهو معرض لأن يكتب صفحات أو مناظر عظيمة الجمال ليست لها فى الحقيقة أية علاقة بما يريد أن يقول . والوصف الرائع الذى قدمه جورج مور للطريقة التى حاول بها أن يساعده يبتس الشاب فى مسرحيته المستحيلة « المياه الداكنة » ، صحيح بالنسبة لأكثر الشعراء . وهناك دائما هذه الصفحات الجميلة التى لا يستطيع أن يضحى بها الكاتب الشاب . وقد وجدت ، فى مسودة قصة بعد مسودة ، هذا الوصف الجميل غير الضرورى لغسق وسكونسن يتحول الى أن يضللتنى أنا والقارىء . وهذه النصيحة الجيدة تفيدنى شخصا كما قلت أكثر مما تفيد الطلبة . لكننى لا أزال أقول ان الكاتب ينبغي أن يلقي الرماد على ناره الخالقة ، حتى يعرف على وجه الدقة الشئ الذى ينبغي أن توجه ضده هذه النار .

والبقية بعد هذا إعادة للقراءة وإعادة للكتابة . ينبغي ألا ينسى الكاتب اطلاقا أنه قارىء أيضا ، وان كان قارئا مجحفا . وإذا لم يستطع أن يقرأ انتاجه الخاص عشرات المرات فلا يتوقع أن ينظر فيه القارىء مرتين . كذلك فان ما يستمه بعد القراءة السادسة يحتمل تماما أن يستم القارىء عنه القراءة الأولى ، وما يسره بعد القراءة الثانية عشر قد يسر القارىء عند القراءة الثانية . لقد أعدت كتابة معظم قصصى أكثر من عشر مرات ، وأعدت كتابة قليل منها خمسين مرة . وهذه للأسف عملية لا يمكن أن تستمر الى الأبد ؛ لأن الكلمات أشياء محدودة .

والطف الشعر يفقد سحره مع الزمن ، حتى بالنسبة للإنسان الذى كتبه . لكن هذا هو أقرب ما يمكن أن تصل اليه متعة الخالدين ، فى عالمنا هذا غير الكامل ، الخالدين الذين يستطيعون دائما أن يتمتعوا فى الجمال الكامل دون أن يملوه .

عن المؤلف

وله فرانك أوكونور (وهو اسم مستعار لمايكل أودونوفان) فى كورك بأيرلندا سنة ١٩٠٣ . ومع أنه قال عن نفسه انه لم يتلق تعليما يستحق الذكر فقد أنفق جزءا كبيرا من حياته فى تعليم الآخرين . وكتابه هذا مبنى على سلسلة من المحاضرات ألقاها فى جامعة ستانفورد سنة ١٩٦١ .

وكان أول كتاب ظهر للسيد أوكونور « ضيوف الأمة » ، وهو مجموعة قصص قصيرة . وقد نشر بعد ذلك روايات ، وأضاف إليها مجموعة أجزاء من الحكايات ، وكتاب « مرآة فى الطريق » (وهو دراسة عن الرواية الحديثة) ، وشعرا ، وكتب رحلات ، ودراسة عن مايكل كولنز والثورة الأيرلندية ، وترجمة ذاتية هى « الطفل الوحيد » . وكان آخر كتاب نقى له كتاب « تطور شيكسبير » . وقد عاش فى الولايات المتحدة منذ سنة ١٩٥٢ ، ودرس فى جامعة هارفارد ، كما درس فى جامعة نورثويسترن . ويحمل شهادة الدكتوراه فى الأدب من جامعة لندن . وقراء صحف « دى نيويورك » ، « وهوليداي » ، و « اسكواير » يعرفون قصص السيد أوكونور ، وصوره ، ولقطاته .

الفهرس

صفحة

| | |
|-----|---|
| ٥ | مقدمة |
| ٢١ | الصوت المنفرد : مقالات فى القصة القصيرة |
| ٥٥ | ١ - هاملت وكيشوت |
| ٧١ | ٢ - مسائل ريفية |
| ٨٧ | ٣ - ابن العبد |
| ١٠٧ | ٤ - أنت ومن غيرك ؟ |
| ١٢١ | ٥ - فى مرحلة العمل |
| ١٣٧ | ٦ - مؤلفة تبحث عن موضوع |
| ١٥٣ | ٧ - الكاتب الذى ذهب بعيدا |
| ١٦٥ | ٨ - مكان نظيف وحسن الاضاءه |
| ١٧٩ | ٩ - ثمن الحرية |
| ١٩٧ | ١٠ - رومانتيكية العنف |
| ٢١١ | ١١ - فتاة عند باب السجن |
| ٢٢٣ | خاتمة |



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
المنظمة العامة لأكاديمية الإسكندرية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٣/٢٣٥١

ISBN — 977 — 01 — 3271 — 3